

استلهام الموسيقى الشعبية المصرية فى صياغة ألحان الموسيقى العربية التقليدية

د/ أحمد يوسف(*)

مقدمة:-

تتميز الموسيقى الشعبية المصرية بعراقتها وأصالتها، وتوغلها فى القدم، وانغماسها فى التربة الثقافية للإنسان المصرى؛ تغذية وتستقر فى وجدانه، وأضحت أحد مقوماته الشخصية ومكوناته الأيدلوجية؛ علاوة على أنها مادة خصبة ليست فقط لدارسى الفن الشعبى، بل لملحنى الموسيقى العربية التقليدية أنفسهم؛ إذ لا نجد منهم من حاد عن هذه الطريق؛ فى التأثير بتلك الموسيقى التى أثرت وشكلت وجدانه، وفى النهل من هذا الرافد الغزير، الذى صبغ ألحانهم بصبغة خاصة، أضفت على إبداعهم الصدق والإحساس؛ وخلقت بينهم وبين الجمهور التواصل والانسجام؛ فخرجت ألحانهم ببساطة وتلقائية، دون تكلف ووجدت طريقها إلى قلب المتلقى قبل أذنه.

لكن معظم الجيل الحالى من الموسيقيين، وشباب الملحنين، تركوا هذا الكنز، ولم يلتفتوا إليه، ولم يعيروه اهتماماً؛ لا نعم هل لبعدهم عنه، أم لعدم تقّتهم فيه أو من جدوى الإلمام به، أم استعلاءً؟! وبدلاً من ذلك لجأوا إلى

(*) أستاذ مساعد بقسم علوم الموسيقى - المعهد العالى للموسيقى العربية - أكاديمية الفنون.

موسيقىات شعوب أخرى، تركية أو هندية، أو أسبانية، على سبيل المثال؛ وأقحموها فى ألحانهم، أو لنقل أنهم نقلوها كما هى، واضعين عليها كلمات عربية، فى جرأة غير معهودة؛ فجاءت الألحان - لا ندرى هل نقول ألحانهم، أو "الألحان التى اقتبسوها"؟ - مسخا واهيا واهنا - وإن ادعوا نجاح تجربتهم، بحجة أن "الجمهور يريد هذا كذلك" -، فكان ذلك تهجينا غير منطقى ولا مستحب؛ إذ من غير المفهوم ومن غير المسموح، أيضا، أن نترك ما نملك إلى ما لا نملك، ونستعيره بالانتحال، وبالسطو؛ نعم بالسطو؛ حيث تمت الاقتباسات من تلك الألحان الغربية والدخيلة من دون الإشارة إلى مصادرهما، وفى ذلك حديث آخر؛ وللأسف كما قبلنا أن نجلب من الخارج غالبية ما نستخدمه فى حياتنا الأساسية، قبلنا كذلك أن نتوغل تلك الموسيقىات إلى وجدان شعوبنا، وتحل محل موسيقانا الأصيلة؛ وليس من الغريب أن علاقة الموسيقيين الحاليين المقطوعة أو المضطربة بالتراث هى أحد أسباب أزمة الموسيقى العربية الحالية، كما وصفها أحد كتاب الموسيقى^(١).

ولئن قال قائل أنه فى عصر العولمة - بوسائطه الجديدة، والتى أصبحت فى متناول الإنسان البسيط، من فضائيات وإنترنت وتليفونات جواله - قد تحطمت الحدود بين الشعوب، فحدث تداخل بين أيدلوجياته؛ وظهر ما يعرف بالتماهى والضبابية بين الخطوط والفواصل والفوارق الإقليمية، وأصبح العالم كله قرية صغيرة؛ وقد يجوز ذلك فى إمكانية التأثير الإيجابى على عقول الحكومات التى تأخرت فى مجالات حقوق الإنسان، بهدف مناشدتها تحقيق العدالة والحريات والحقوق الأساسية لمواطنيها؛ غير أنه لا

(١) إلياس سحاب: "المفاصل الثلاثة فى الأزمنة الراهنة للموسيقى العربية"، الهلال، القاهرة، دار

الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠١، من ص ١٣٤-١٤٣، ص ١٣٤.

عولمة فى الفن، فكل شعب ينتج موسيقاه وفنونه حسب ثقافته الأصلية وأيدلوجيته، وأحاسيسه الخاصة، والنابعة من وجدانه الصادق الأصيل. وفى المقابل نجد أن الباحثين المصريين والغربيين المتخصصين، تناولوا الموسيقى والأغاني الشعبية المصرية باهتمام بالغ فى مؤلفاتهم، ودراساتهم، وبالتحليل والنقد الصحيح الواعى، بل وسردها وتقسيمها، وفهرستها وتوثيقها بشكل علمى سليم؛ فقد اهتم المفكرون والأدباء بإلقاء الضوء على أثر وأهمية الأغنية الشعبية، ودورها فى الارتقاء بالفنون عموماً، والموسيقى خاصة، وإليها يرجع الفضل فى فهم ذوق الشعب، وخروج الفن من كبواته، التى يتعرض لها كل حين^(١).

ويمكن إرجاع مصادر الموسيقى العربية التقليدية (Traditional Arabic Music) وألحانها إلى أربعة روافد أو أبعاد مختلفة: (الموسيقى الشرقية، "بأصولها الفارسية، والتركية"، والموسيقى الشعبية، والموسيقى الدينية "الإسلامية، والمسيحية"، والموسيقى الغربية). وهى تأتى متداخلة، ولا نستطيع فصلها عن بعضها البعض، فقد يوجد فى اللحن ذاته أكثر من بعد أو اتجاه، وكأن هذه الأبعاد مزيج واحد حافظ على ثباته وثرائه، على مدار القرن العشرين.

وهذا البحث يتعرض للعلاقة بين التراث الموسيقى الشعبى، وألحان الموسيقى العربية التقليدية، والتى يتصور الباحث أنها علاقة طردية، فكما تعمقت علاقة الفنان بتراثه الشعبى، خرجت ألحانه صادقة قوية، ورددها الجمهور؛ كما فى ألحان كل من: "سيد درويش، أحمد شريف، محمد عبد

(١) يحيى حقى: فى محراب الفن، الكتابات النقدية - ١٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

الوهاب، محمود الشريف، محمد فوزى، أحمد عبد القادر، عزت الجاهلى، عطية شرارة، على إسماعيل، بليغ حمدى، عبد العظيم عبد الحق، محمد الكحلاوى، سيد مكاوى، أحمد فؤاد حسن، سيد إسماعيل، عبد العزيز محمود، فتحى حجازى، جمال سلامة، عمار الشريعى، عمر خيرت؛ وآخرين غيرهم، ممن لا يسعهم حدود المجال البشرى للبحث. وسوف يتناول الباحث نماذج من ألحان بعضهم، لمحاولة الكشف والوصول إلى علاقتهم بالموسيقى الشعبية المصرية.

ويرجع الباحث - حسب تصوره - سبب بقاء ألحانهم صامدة، يتناقلها الناس جيلا بعد جيل؛ هو أنها لم تتفصل عن الهوية المصرية، وأنها استمدت من التربة المحلية عوامل بقائها. على العكس من معظم شباب الملحنين، الذين انقطعت - أو ضعفت - علاقتهم بالتراث الشعبى، واستهانوا به؛ - وأرجو المَعذرة - وفقدوا الإحساس بالروح الشعبية المصرية، سعياً وراء سراب براق يلمع دون مضمون موسيقى حقيقى؛ لذا خرجت ألحانهم عقيمة لا روح فيها ولا حياة(*).

وكان من الأجدر أن يستغل هؤلاء الشباب الطفرة الإعلامية الحالية، لتساعدهم فى تصدير الثقافة المصرية من خلالها فنها الشعبى الأصيل، لا أن يتبنوا فناً "لقيطاً"؛ رغم أن الفن المصرى فى سابق عهده، قد اخترق حدود

(*) يتمتع الباحث عن ذكر أمثلة، صراحة، لعدة أسباب، الأول: البحث العلمى ليس مسرحاً ولا مجالاً للتشهير بمن تختلف وجهة نظر الباحث معه؛ والثانى: فإن الباحث، وهو بصدد التوصل إلى نتائج تؤيد ما ذهب إليه، فإنه يراها أحكاماً تقديرية، لا يقينية كما فى العلوم البحتة كالفيزياء والرياضيات؛ وأخيراً، فإن منهج البحث الحالى ليس نقيضاً، يستشهد ويقارن بأمثلة متشابهة بين طرفين، قد تحقق لهما نفس الظروف والمساحات التى تضمن عدلاً فى الاستشهاد والتناول.

الإقليمية وأثبتت جدارته فى المحافل الدولية؛ فعلى سبيل المثال، فوز معزوفات موسيقية مصرية - تتخذ طابعاً شعبياً -، ومنها: "عزيزة" لمحمد عبد الوهاب؛ وهى جائزة "أفضل موسيقى سينمائية" فى أحد المهرجانات الدولية عام ١٩٥٤^(١)؛ علاوة على الجوائز الأولى التى حصلت عليها فرقة رضا للفنون الشعبية فى مسابقات دولية، مع اشتراك فرق رقص عريقة كالبولوشوى الروسى فى تلك المسابقات؛ وفوز الفرقة السيمفونية للموسيقى العسكرية المصرية بالمركز الأول على العالم لعدة سنين، وغيرها من النماذج المشرفة.

وعلىنا أن نعترف - للأسف - بتراجع التأثير المصرى فى كافة المجالات الثقافية، الفنية والأدبية، على بلدان وشعوب الجوار، سواء العربى أو الإفريقى؛ وأن الريادة المصرية لم تعد كما كانت، بعد أن ظل الفن المصرى - فوق ما يزيد عن القرن - جامعا للشعوب العربية وحكوماتها حول وسائل الإعلام كالمذيع والتلفزيون؛ ويعتقد الباحث - اعتقاداً قد يصل إلى حد المؤكد - أن التمسك بالهوية المصرية، فى كل عناصرها الثقافية والفنية والأدبية، فى كافة إبداعاتنا تلك؛ هو الحل الأفضل لعودة مصر، كما كانت فى السابق، إلى مكانها الطبيعى، والذى هو مقدر له.

الفصل الأول: الجانب النظرى

المبحث الأول: الهوية الثقافية المصرية من خلال المنظور الموسيقى

الموسيقىون المصريون وبيئاتهم الثقافية

(١) فيكتور سحاب: السبعة الكبار فى الموسيقى العربية، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧.

نشأ الملحنون المصريون، معظمهم، فى بيئات متوسطة وشعبية، يغلب عليها المحلية، فى كافة مجالات الحياة، ومنهم من زاول مهنَ أخرى بسيطة - غير الفن - قبل احترافهم الموسيقى، أو مارسوا هوايات أخرى؛ وتشبعت روحهم بالسمات السائدة لهذه البيئة، من حيث بساطتها، وتلقائيتها؛ مشاركين أفراد المجتمع فيما ينعمون فيه، أو ما يحرمون منه؛ ولذا فقد جاءت موسيقاهم معبرة وصادقة عن هذه الروح، من فرح أو حزن، وغيرها من التعبيرات المختلفة؛ والتي تظهر، أيضا، فى تلحينهم وغنائهم أيضا.

وبداية مع الموسيقار خالد الذكر سيد درويش، الذى ولد فى حى شعبى بالإسكندرية وهو حى "كوم الدكة"، لأب نجار؛ وعمل فترة فى ورشة للبناء؛ وعمل كامل الخلعى خطاطا، ومحمد عبد الرحيم المسلوب، تاجرا للأسماك^(١)، وولد الشيخ يوسف المنيلوى لأب مزارع^(٢)، وسلامة حجازى عمل صبيا للحلاقة لفترة، وكان أبوه ملاحا برشيد؛ والشيخ محمود صبح ولد لأب تاجر للأخشاب، وعمل محمود الشريف فى محل والده الجزار لفترة؛ ومحمود شكوكو نجاراً، ومحمد عبد الوهاب، المولود بباب الشعرية، عمل فترة كصبي ترزى عربى؛ وعمل محمد عثمان، وهو من حى بولاق أبى العلا، براداً؛ وداوود حسنى مجلداً للكتب بحى الحسين؛ وعمل عبد الغنى السيد "أستورجى" (دهان موبيليا)^(٣)؛ والملحن عبد العظيم محمد فى تصليح الساعات، ولديه خبرة بالماكينات؛ وعمل الملحن إبراهيم فوزى عاملا بمكتبة

(١) عبد الحميد توفيق زكى: أعلام الموسيقى العربية عبر ١٥٠ سنة، تاريخ المصريين رقم ٣٥،

القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ١٤.

(٢) محمود كامل: تنوع الموسيقى العربية، القاهرة، اللجنة الموسيقية العليا، مطبعة السنة المحمدية، ١٩٧٥، ص ١٠٢.

(٣) عبد القادر صبرى: رياض السنباطى أمير النغم، القاهرة، نور للنشر، ١٩٩٥، ص ٦٧.

الهلل بالفجالة^(١)؛ ومنير مراد تاجرا للجبن والبطاطس وأمّاس الحلاقة^(٢)؛ وعبد السروجى موردا للجرائد اليومية؛ وغيرهم من الفنانين الذين بدؤا حياتهم بمهن شعبية ملتصقة بالجمهور، قبل احترافهم الفن.

والتأثر بالموسيقى الشعبية فى ألحان الموسيقى العربية التقليدية، يعود إلى منتصف القرن التاسع عشر، أى عند رواده الأوائل؛ إذ نلحظ عدة مظاهر موسيقية تشير إلى علاقة تشابه وتفاعل واندماج من حيث الشكل والمحتوى بين الفنانين (الشعبى والتقليدى) فى أعمالهم، تتمثل فى: المقدمات الموسيقية، المساحة الصوتية المحدودة للغناء، أشكال اللزمات الموسيقية بين مقاطع الغناء، الارتجال على إيقاع منغم، الإيقاعات الموسيقية؛ هذا غير أسلوب الأداء.

ولا شك أن إنتاج الموسيقيين الرواد، وهو ممتزج بطابعه الشعبى، أمثال: (سلامة حجازى، سيد درويش، داود حسنى، أبو العلا محمد)؛ كان له أثر كبير فى بلورة مفهوم الأخذ من التراث الموسيقى الشعبى، أو الاعتماد على الموسيقى الشعبية فى تأصيل الإنتاج الموسيقى الحديث وإظهار الطابع القومى^(٣)؛ الأمر الذى أثر بدوره فى إنتاج خلفائهم بالسير على نهجهم والتمسك والاستفادة من ذلك الرافد الغزير، وعلى رأسهم: محمد عبد الوهاب، محمود الشريف، بليغ حمدى، على إسماعيل، أحمد فؤاد حسن، وغيرهم.

(١) زين نصار: موسوعة الموسيقى والغناء فى مصر خلال القرن العشرين، الجزء الأول، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٣، ص ١٠٩.

(٢) سليمان الحكيم: يهود ولكن مصريون، القاهرة، دار الأمين للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص ٨٣.

(٣) محمد عمران: فى الموسيقى الشعبية. تأسيس نظرى وتطبيقات عملية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص ٧٦.

تأثير المناطق الشعبية على وجدان وفكر الفنانين المصريين

تتميز الأحياء الشعبية بتأثيراتها التي لا ينساها عقل أو ذاكرة الفنان، إذ هي المرحلة الأولى لتتشبته، وتشبعه الكامل بتلك الأجواء الشعبية، وتأثير ذلك على موسيقاه وألحانه؛ قبل اشتهار معظمهم ونجاحهم - على المستوى المادى - فى الفن الموسيقى، ومن ثم انتقالهم إلى أحياء راقية، كما حدث مع معظمهم، فقد انتقل محمد عبد الوهاب من باب الشعرية إلى الزمالك، وسيد مكاوى من السيدة زينب إلى شارع طلعت حرب، ورياض السنباطى إلى مصر الجديدة، وأم كلثوم إلى الزمالك، وغيرهم.

وتتجلى هذه التأثيرات فى الجو الدينى المحيط، وطقوسه المصاحبة للعبادات، بداية من ارتياد المساجد والكنائس، وحضور حلقات الذكر والمدائح النبوية؛ وما ينسجم مع ذلك من صور الحياة الشعبية الأخرى، فمع صوت الأذان من المساجد، والترانيل فى الكنائس، موازاة مع أصوات ونداءات الباعة الجائلين؛ وليالى السمر على المقاهى والأماكن العامة، ومعظمها فى أحياء مثل: المغربلين وبولاق القاهرة (أبو العلا)، والتي يحييها "الصهبجية"، ومنهم شعراء الربابة، أو "القصصيون"^(١)، أو العازفون على الآلات الشعبية كالأرغول والمزمار. وكذلك الإيقاعات المنغمة التي تصدرها الورش الفنية المتخصصة، فى التلميع والزخرفة والرسم والطباعة، كأصوات ورش تلميع الأوانى المنزلية كالنحاسين، وأصوات الطرق والحفر على المعادن كالنحاس والفضة، كذلك الورش التي ترصع الموبيليات بالألطقم الإسلامية المشهورة، والزخرفة اليدوية الجميلة التي يبدعونها؛ والتشكيلات البديعة التي يفرغها

(١) ناهد أحمد حافظ: الغناء فى القرن التاسع عشر، القاهرة، دار المعارف، كتابك رقم ١٧٤،

عامل "الأركت"، بمنشاره الدقيق على الخشب؛ وما يبدعه انخطاطون بأنواع الخط العربى المختلفة: "الثلث، الديوانى، الرقعة، النسخ، الفارسى، الكوفى"، وغيرها، على لافتات المحلات التجارية.

يتصدر كل ذلك المناسبات السنوية والموسمية - بأجوائها المبهرة -، والتي يحيونها فى جو دينى مبهج وشيق، كليالى شهر رمضان، بدءاً من استقباله فى ليلة رؤية الهلال، وصلواته وتراويحه، وأغاني المسحراتى القائل: "يا عباد الله وحدوا الله / إصحى يا نائم وحد الدايم"، وغناء الأطفال على الفوانيس: "لولا محمد ما جينا يا الله الغفار/ ولا تعبنا رجلينا يا الله الغفار"؛ وأغنيات ختام رمضان، منها: "لا أوحش الله منك يا شهر الصيام"؛ وفى وقفات العيد، إذ يغنون: "يا برتقال يا احمر يا جديد/ بكرة الوقفة وبعده العيد"^(١)، فى عيد الأضحى، وتتغير الشطرة الثانية فى عيد الفطر، فتتكون: "بكرة الرحمة وبعده العيد"؛ وفى العيد يتجمع الأطفال ويركبون عربة "حنطور" تدور بهم أنحاء المدينة أو القرية، ويرددون كلمة "فلاحة" بعد غناء أحدهم: "البنت البيضة فلاحة / وتروح السوق فلاحة / وتبيع برقوق فلاحة / بياعة الجبنة فلاحة". والابتهالات التى تسبق أذان الفجر؛ وليلة المولد النبوى الشريف، أو أحد موالد أولياء الله الصالحين، ومولد السيدة ماري جرجس، والاحتفال بعيد الغطاس، ويوم الزعف، ومناسبات توديع واستقبال الحجاج، وليلة النصف من شعبان، وليلة الإسراء والمعراج، ويوم عاشوراء؛ وغيرها. وفى هذه الليالى تعرض كل أشكال ومشاهد الحياة الشعبية، من غناء ورقص، وسيرك، وحاوى، ونداءات بائعين، وعروسة المولد والحصان، المصنوعين من حلوى السكر، وحلوى غزل البنات، وغيرها.

(١) أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ٣٣٦.

وترتبط الأوساط الشعبية، أيضا، بأحوال الطقس والظواهر الفلكية، فحين تجف الأرض، وتندر المياه، يتجه الناس بغنائهم قائلين: "يا نظرة رخيها / خلى الوز يعوم فيها"^(١)؛ أو تلك الهتافات التى تتطلق فى الظروف الطارئة، كحدث خسوف القمر، إذ يخرج الناس فى المناطق الشعبية، ويتوسلون إلى الله بغنائهم بالأختفى القمر - كما يعتقدون -، قائلين مرددين: "يا أولاد الحور / سيبو القمر ينور"^(٢)، وفى رواية أخرى: "سيبوا القمر يدور"؛ و"حور" هو الإله "حور"، المعبود الذى انتشرت عبادته فى مصر فى عصر ما قبل الأسرات، قبل توحيد الوجهين البحرى والقبلى؛ وبعد دخول الإسلام مصر طرأ عليه تغيير تمشيا مع العقيدة الإسلامية واصطبغ النشيد بصبغة إسلامية^(٣)، فأصبح:

يا بنات يا حور الجنة ما تسيبوا القمر يتهنى

حيث "حور" هى حور الجنة؛ وإن كانوا من أصول صعيدية، يرددون وراء أحدهم:

إحنا عبيدك يا رب والأمر بايدك يا رب

وحين يفيض النيل، ينشد الأطفال مهللين: "البحر زاد عوف الليه"^(٤)؛ والتى لحنها عدد كبير من الموسيقيين، مثل محمد عبد الوهاب فى أغنية تحمل ذات الاسم، من أداء محمد عبد المطلب.

(١) المرجع السابق، ص ٣٣٤.

(٢) عبد الحميد يونس: التراث الشعبى، دار المعارف، كتابك، رقم ٩١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩، ص ١٧.

(٣) جمال بدوى: نظرات فى تاريخ مصر، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٤، ص ٩٠.

(٤) عبد الحميد توفيق زكى: أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٣٦.

يضاف إلى ذلك المخزون التراثى من الأمثال الشعبية التى يحفظها هؤلاء الفنانون منذ ميلادهم، من تعبيرات ومواعظ، وهم فى أحضان الجدة والأم، تردها لهم غناءً، ويسمعونها من الجيران، ومن أهل الحى فى تعاملاتهم اليومية، والسيدات فى أحاديثهن المتبادلة من المشروبات الرائعة، وهى تحتضن الأوانى الفخارية المبردة للمياه.

كل هذه المشاهد السابقة ما هى إلا تعبير صادق وأصيل، ينبع من الجماعة الشعبية، ويصدر بحب وبتلقائية دون تكلف، وإيمان أيضاً؛ إذ ما من بيئة ثقافية إلا اتخذت الفن والأغنية الشعبية وسيلتها فى إبراز مكانتها وتثبيت قيمها العليا^(١). وأيضاً، فإن كل تلك المناسبات السابق ذكرها، ومراسمها، والمشاهد الفنية الجميلة، والعبارات التى تأخذ شكل الحكمة والعظة؛ قد حُفظت وتم هضمها، واستقرت فى العقل الباطن للفنان، ولم تغب أجواؤها وصورها من ذاكرته، وليست ببعيدة عن خياله، الذى يقوم باستعادتها على الفور، وتخرج منه حين يبدع موسيقاه.

المبحث الثانى: نماذج من تأثير الحياة الشعبية على الإبداع الفنى الموسيقى
لم يكن من الغريب أن نلاحظ تأثير ذلك على الموسيقيين فى إبداعاتهم، إذ أسروا بهذه الصور وتلك المشاهد، وترسبت فى وجدانهم، وأصبحت جزءاً من المكون الثقافى لديهم، إلى درجة أنهم يتناولونها فى أعمال فنية متشابهة، بل تأخذ نفس الاسم؛ فقد يتخذ من مكان شعبى مصدر إحياء لأعمال فنية، مثل: أحياء سيدنا الحسين، والسيدة زينب، والسيدة عائشة، والسيدة نفيسة؛ كأن تقدم فكرة لسهرة أو ليلة فى الحسين، على سبيل المثال؛ والتى قدمها

(١) عبد الحميد يونس: التراث الشعبى، مرجع سابق، ص ٤٢.

كأوبريت كل من: "سيد مكاوى، وعلى فراج، ومحمود الشريف، وعزت الجاهلى"؛ أو تلك الأغنية الشهيرة لمحمد عبد المطلب: "ساكن فى حى السيدة وحبيبي ساكن فى الحسين"؛ وأيضاً، منطقة "خان الخليلي"، التى قدمها كل من: "محمد عبد الوهاب وعلى إسماعيل وأحمد فؤاد حسن"، كمعزوفات موسيقية؛ وصورة "الدرأويش" فى المناطق الشعبية بملابسهم الموحية، وتجوالهم ذهاباً وإياباً أمام الرائج والغادى وانجذابهم لقوة خفية؛ قد ألهمت الفنانين لتصوير تلك الملامح العامة لهؤلاء الدراويش، فألف كل من: "أحمد فؤاد حسن وعلى فراج" موسيقى "الدرأويش"، وقدم الملحن إبراهيم حسين: "إسكتش الدراويش" فى فيلم "لواحظة"؛ وكانت هناك فرقة غنائية تقدم أعمالها فى السينما والإذاعة، تسمى "الدرأويش"، مكونة من الفنانين: يوسف عوف وأمين الهنيدى ومحمد أحمد المصرى "أبو لمعة"، ولحقهم فيما بعد الفنان محمد الشويحي. ومن أداء وألحان الدراويش تأثر الموسيقار محمد الموجى فى لحنه "بيت العز يا بيتنا"، فى الكوبليه الأخير، فى المقطع: "الله الله الله الله"؛ باللحن الشعبى الدينى: "مرحب مرحب مرحب يا رمضان"، وقد ورد هذا اللحن الشعبى فى فيلم "خان الخليلي". كما استلهم محمد الموجى، أيضاً، الجملة القائلة: "كامل الأوصاف فتتى"، من اللحن الشعبى "يا شيخ العرب يا سيد"^(١)، لتلحين أغنية بذات الاسم.

وتظهر أيضاً فى أغانيها صور لمفردات خاصة نابغة من تلك المناطق، كما فى أغنية: "راصة القل على شكمتى البحرية" لحورية حسن، و"البحر بيضحك ليه، وأنا نازلة أدلع أملا القل"، وغيرها. وتبرز، أيضاً، فى المناطق الشعبية صورة "الحاوى" التى تناولها العديد من الفنانين؛ فقدم سيد

(١) ناهد أحمد حافظ: الغناء فى القرن التاسع عشر، مرجع سابق، ص ٢٢.

درويش اسكتش "الهاوى"، وفى أوبريت "مدينة الملاهى" قدم عزت الجاهلى لحن: "جلا جلا"، وفيه يصور الهاوى بحركاته ورقصاته، وحيله الطريفة؛ وكذلك قدم الموسيقار المصرى فؤاد الباروكى معزوفة أوركسترالية بعنوان "الهاوى".

وقد يتجه الفنانون إلى اختيار إحدى قصص المأثور الشعبى فى العشق والهوى، السائدة والنابعة من البيئة المحلية، ليقدموها فى موسيقاهم، مثل: "بهية"، التى قدمها بليغ حمدى لحنا لمحمد رشدى، وقدمها أحمد فؤاد حسن كمعزوفة موسيقية، والموسيقار حافظ سلامة فى قصيد سيمفونى، تحت اسم: "ياسين وبهية"، وقدمها غناء كل من محمد قنديل ومها صبرى؛ وقصة "حسن ونعيمة"، التى تناولها كل من: جمال عبد الرحيم فى "متتالية باليه حسن ونعيمة"، ومحرم فؤاد فى فيلم يحمل نفس الاسم، من ألحان محمد الموجى، وغيرها.

ويعتبر السوق أحد أشكال التجمعات الشعبية لمزاولة الأنشطة التجارية بين الناس من بيع وشراء، وهو مسرح الكسب ومجال الرزق؛ فمنهم من ينادى على سلعته بصوته الجميل، ومنهم من يتقدم للوساطة بين بائع ومشتري، ويجد فى ذلك مجالا للكسب؛ وآخر يتجول بقرد يغنى ويرقص؛ ويعرض، أيضا، "السقاء" الذى يقدم الماء ليروى ظمأ العطشى، ويتكسب من ذلك القليل؛ وقد قدم محمود الشريف صورة غنائية بعنوان "السوق"، ولحن أحمد صدقى أوبريت "السوق"، من غناء سيد مكاوى، ومحمود شكوكو؛ وصورة غنائية أخرى للسوق للموسيقار على فراج؛ وأوبريت "سوق بلدنا"

لسيد مصطفى، وغناه سيد مكاوى وصلاح عبد الحميد^(*)؛ أو يتخذ من معنى السوق أساسا لبناء فكرة درامية مغناة، فغنى على سبيل المثال، عبد العزيز محمود "نزلت سوق الدلال"، وكارم محمود "نزلت السوق براس مالى"؛ وزكريا أحمد "بياع الامشاط".

وقد اختيرت بعض الأسماء الشعبية والمحبة للقلوب، لتقديم أعمال فنية، مثل: "حسن"، و"زين العابدين"، مثل: "حسن يا خولى الجنية"، فقد غنتها شادية، وقدمها عطية شرارة كتيمة أساسية لكونشرتو الكمان الثانى^(١)؛ والتيمة الشعبية "آه يا زين العابدين" قد استخدمت فى الموسيقى التصويرية لغالبية الأفلام المصرية. وكذلك اسم "على"، وقد استخدم فى أعمال "على يا على يا بتاع الزيت" من التراث، و"ألقى زيك فين يا على" لصباح، و"الحنة الحنة يا على"، وأغنية "يا على القدر" لمحمد قنديل، وأغنية: "علا قدره بالله فهو على" لياسمين الخيام، وتأثر عطية شرارة فى موسيقاه "أنور المدينة" باللحن الشعبى "كنت فين يا على". وأيضا، اسم "زينة"، أيضا، فقد قدمه فريد الأطرش كقطوقة، ومحمد عبد الوهاب كمعزوفة موسيقية؛ وغنى إبراهيم حمودة: "يا زينة يا بنت الخال"؛ وقد يشار، أيضا، إلى معناه، أيضا، فغنى كارم محمود: "يا زينة الصبايا"، و"إتمخبرى يا حلوة يا زينة" غناء نجاة على.

(*) هو مغن مغمور يلعب دائما أدوار المبتهل أو البائع أو المتسول، والفقير الشحاذ، واشتهر بأداء الأغنيات ذات اللهجات الصعيدية، والألوان الشعبية، والألوان الكاريكاتورية الفكاهية، وشارك فى عدة أفلام، منها: درب المهايل، إسماعيل ياسين فى البوليس؛ وهو الدوبلير الغنائى للفنان أنور وجدى، ومن أشهر أغانيه: المقطع "يا غزال يا غزال" فى أوبريت الليلة الكبيرة.

(١) زين نصار: دراسات وكتابات نقدية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص ٦٧.

كذلك شاع فى الأغانى التقليدية ذكر اسم "النبي"، وهى عادة فى القول والحديث بين الناس، وتعود لأصول شعبية، وأسباب عقائدية؛ فقد ورد فى الأغانى عموما، وبعيدا عن الموضوعات الدينية، كما فى أغنيات: "النبي تبسم" لعفاف راضى، و"والنبي يا جميل حوش عنى هواك" لكارم محمود، و"والنبي يامة تعذرني" لمحمد على لعبة، و"يا كروان والنبي سلم" لأم كلثوم، و"والنبي يا جميل أنا موش قدك" و"حلوين والنبي حلوين" و"يا ليلة بيضة والنبي بيضة"، وهى لمحمد عبد المطلب؛ و"والنبي وحشتنا" لشادية؛ و"يا عشاق النبي" لسيد درويش، و"أنا شفت جمال والنبي يامة" لصباح، و"يا عاشقين والنبي تحكولى" للىلى مراد، و"أنا سايقة عليك النبي" للىلى جمال، و"لا والنبي يا عبده" من التراث.

ويظهر هذا التأثير، أيضا، فى اختيار أسماء أغنيات أو مطلعها، تتناول أمثلة شعبية، أو قولاً مأثورا، مثل: "فى البحر لم فتكم"، و"تراعينى قيراط أرايك انتين وتشوفنى بعين أشوفك باتتين"، و"صفر الوابور على السفر"، و"هو ده يخلص من الله؟". وكما تناولت الأغنية الأمثلة الشعبية السائدة، وردت فى بعض الأغنيات ألفاظ وجمل، ذهببت بعض تعبيراتها أمثالا، أو أقوالا شائعة، استخدمها الناس فى محاوراتهم، مثل: "وبراءة الأطفال فى عينيه" و"الصمت الرهيب" و"إضرب فاسك تطعم ناسك"، و"واثق الخطوة يمشى ملكا"، و"إن كنت ناسى أفكرك"، و"فى الهوى سوا"، و"الشك يحيى الغرام"، و"فى الهوى دبنا"، وغيرها.

وتناول الفنانون غالبية المهن الشعبية والطوائف والحرف المختلفة فى ألحانهم، فمثلا قدم سيد درويش ألحان: "العرجية، الصنایعية، البحارة، الملاحون، الخبازون، التجار"، وغيرها؛ و"عرجى الحنطور" فى لحن "الجوز

الخيال والعربية" لسيد مصطفى؛ وبائع "غزل البنات" لأحمد شريف، و"قارىء الكف" فى أوبريت "سهرة فى الحسين" لسيد مكاوى، و"ضاربين الودع" لهدى سلطان، و"البوسطجى" لذكريا أحمد.

واشتملت أغنيات الموسيقى العربية التقليدية، أيضا، على تعبيرات وألفاظ تختص بها الجماعة الشعبية، مثل تلك التى تعبر عن الاستفهام، لإشراك الجمهور والمستمع وإيقاظ انتباهه، فنجد أغنيات: "مالك ومالى؟" لعبد الحليم حافظ، و"وانا مالى؟" لمحمد عبد المطلب، و"إنت مين؟" لمحمد رشدى، و"مالى بيه؟" لمحمد قنديل، وسعاد مكاوى؛ و"مالى ومال القمر؟" لنادرة، و"طب وانا مالى؟" لوردة؛ و"أروح لمين؟"، و"سه فاكرك؟"، و"إمتى الهوى يجى سوا؟"، و"تبعينى ليه كان ننبى إيه؟"، وهى لأم كلثوم؛ و"يا بو الطاقية الشبيكة مين غزلها لك؟" لحورية حسن؛ و"مين يشتري الورد منى؟"، و"أيوه أنا مين ؟"، و"إسمك إيه؟"، و"يا مين يقولك؟"، وهى لليلى مراد؛ و"يا ورد مين يشتريك؟" و"بالك مع مين؟"، و"ليه ليه يا عين ليلى طال؟" لمحمد عبد الوهاب؛ و"يا مين يقولها؟"، و"إزاي وإمتى وفين؟" لمحمد فوزى؛ وغيرها.

وكان توجيه السلامة وتبادل التحية إحدى سمات التأثير الشعبى فى اختيار موضوعات قريبة من الجماعة الشعبية، فنجد المغنى يسأل عن المحبوب فى أسئلة مباشرة وصريحة، فنجد، على سبيل المثال أغنيات: "إزاي الصحة" لمحمد العزبى، و"إن لقاكم حبيبى سلموا لى عليه" لعبد الحليم حافظ؛ و"سلم لى عليه" لنجاة الصغيرة؛ و"يا كروان والنبي سلم" لأم كلثوم، و"سلمولى على مصر" لصباح؛ و"من بعيد يا حبيبى بسلم"، و"سلم على لما قابلى" لليلى مراد؛ و"سلم على قلبى" لنجاة على. كذلك التعابير الشعبية المتعلقة بالعاطفة، وبالمحبوب، مثل: "الهوا سوى"، "العزول"، "الدلال"، و"التقل"، كما فى أغنيات:

"هو الدلال يعنى خصام؟" لليلى مراد؛ "يا دلالى عليه" لوردة، و"الحو ليه تقلال قوى" لصباح، والعزول فايق ورايق" لأم كلثوم، ودور "حببت جميل طبعه الدلال" لعبده الحامولى، ودور "دع العزول ده من فكرك" لداوود حسنى، و"إنت وعزولى وزمانى" لمحمد عبد الوهاب؛ و"قول يا عزول"، و"إنقل إنقل ع اللى بيتقل" لفريد الأطرش، وغيرها.

وكان من ضمن ما تأثرت به الأغنية من المأثور الشعبى هو "الغربة"، وسفر الحبيب، والبعد عن الأهل والخلان، وما يخلق النفس من ألم ولوعة لفراق الأحبة، كما فى أغنيات: "خدنى معاك إن كنت مسافر"، و"خلاص مسافر" لشادية؛ و"مسافر حبيبى"، و"إنت مسافر"، وهما لفائزة أحمد؛ و"يا مسافر وناسى هواك"، و"سألت عليه قالوا مسافر"، لليلى مراد؛ و"يا مسافر وحدك" لمحمد عبد الوهاب؛ و"الطير المسافر"، و"فى الغربة" وهما لنجاة الصغيرة؛ و"يا مصر كنت فى غربة وحيد" لفريد الأطرش.

حتى السير الشعبية والملاحم قد حفظتها الموسيقى العربية التقليدية من النسيان، حين غنت وأديت على الآلات الموسيقية، وأصبحت أحد أشكال صيغ الموسيقى العربية، مثل: ملحمة "أبو زيد الهلالي"، فقد لحنها، على سبيل المثال، عبد العظيم عبد الحق، تحت اسم أوبريت "خضرة الشريفة"، وغنتها فائزة أحمد؛ وأوبريت "عزيزة ويونس"، التى لحنها زكريا أحمد، وغنتها صباح مع محمد جمال الدين؛ و"أدهم الشرقاوى" التى قدمها كل من: محمد رشدى من ألحانه، وعبد الحليم حافظ، من ألحان محمد الموجى.

حتى الموسيقيون الذين ولدوا وعاشوا خارج المحيط الشعبى، قد تأثروا فى ألحانهم بالروح الشعبية، رغم أنهم من الطبقة الوسطى المثقفة - غير البرجوازية -، أمثال كمال الطويل، ومحمود كامل (الملحن)، وأحمد

فؤاد حسن، وبلغ حمدى؛ إلا أنهم كانوا غير بعيدين عن هذا الاتجاه فى صياغة أعمالهم، فنجد ألحان: "الغورية"، و"الناس المغرمين" لكمال الطويل؛ و"على حسب وداد"، و"وانا كل ما اقول التوبة" لبلغ حمدى؛ ولأحمد فؤاد حسن: "موسيقى بهية"، و"موسيقى أيوب"، و"موسيقى سلمى"؛ كذلك الموسيقار رياض السنباطى، وهو من اشتهر بتلحين الجاد والرصين من الشعر، قد أبدع عدة ألحان، أظهر فيها الطابع الشعبى، مثل: "إنت هنا" لليلى مراد من فيلم "حبيب الروح"، و"شرفتتا" لصباح من فيلم "خطف مراتى"، ولحن "جنى العنب" من غناء المجموعة فى فيلم "ليلة من عمرى".

المبحث الثالث: الموسيقى الشعبية المصرية وخصائصها وأشكال تناولها

خصائص الفن الشعبى

١- العراقة: إذ هو يعود لجذور ضاربة فى القدم، ومر عليه زمن ليس بالقليل، وتداوله أجيال وأجيال وقد يدخله بعض التغيير، كتغيير اسم إلى آخر، كما حدث فى أغنية: يا باشا يا وش القملة" إلى "يا توفيق يا وش القملة"، أو الأغنية الشعبية: "من البعد بانك جبتك يا نبى" تتغير إلى "من البعد بانك جبتك يا مسيح"^(١) والمعنى لا يتغير. وقد تعود أسباب التغيير فى الكلمات إلى الخطأ فى السمع أو النسيان، أو عدم فهم الكلمات^(٢)؛ وقد يتغير لفظ ما، ترى الجماعة الشعبية خروجه عن المألوف، أو تضمنه إحياءات عاطفية صريحة قد لا يقبلها المجتمع

(١) أحمد على مرسى: مقامة فى الأغنية الشعبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧

ص ١٥٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٥١.

الشرقى؛ لكن يظل اللحن عريقاً محفوظاً، رغم ما شابه من تغييرات فى نصوصه.

٢- تعود ملكية اللحن الشعبى إلى الجماعة الشعبية، أو ما يسمى بـ "مجهول المؤلف"؛ عدا بعض الاستثناءات، التى تكشف عن مؤلف أو ملحن أغنية شعبية، كان بالأمس مجهولاً، كما فى أغنية "الحنة يا قطر الندى"؛ فقد توصل بعض الباحثين إلى مؤلفها وملحنها، وهو الأديب محمد سعيد العريان^(١)، حين غنته "أم أسيا" مربية قطر الندى؛ أو حين يكشف عن مؤلف القصيدة الشعبية الشهيرة "أبو شادوف، هو "يوسف الشربيني"؛ أو "ابن عروس" صاحب "المربعات" المعروفة^(٢).

٣- سهولة الأسلوب وبساطة الألفاظ المختارة، ذلك أن أفراد الشعب هم الذين أبدعوا هذا الفن، نصا ولحنا، وهم الذين سيستمعون إليه، ويتداولونه بينهم، عزفا وغناءً، فلا بد أن يكون سهلاً واضحاً، وتلقائياً، كل حسب ثقافته وحرفته.

أشكال تناول التراث الغنائى الشعبى عند ملحنى الموسيقى العربية التقليدية تختلف طريقة التعامل مع التراث الشعبى - فى رأى الباحث - من ملحن لآخر، فمنهم من ينقل اللحن الأصلى بحالته، ويضع عليه نصاً شعرياً جديداً، ويؤدى كاملاً دون زيادة، ويسمى ذلك بالتناص والتطابق اللحنى، وهو أبسط أشكال التأثير؛ ويمثل هذا الشكل ألحان: "سلم على" (تراث / ع العزيز سلام، عبد الحليم نويرة، ليلى مراد)، و"صفر الوابور ع الصفر" (تراث قديم، محمد عبد الوهاب). ومنهم من يكتفى بأداء المذهب أو الفقرة الأولى من

(١) عبد الحميد توفيق زكى: أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، مرجع سابق، ص ١٩.

(٢) أحمد رشدى صالح: الفنون الشعبية، مرجع سابق، ص ٢٨.

الأغنية أو اللحن الشعبى، ومن ثم يستكمل باقى اللحن منطلقاً بأفكار جديدة، لكنها تحوم حول الفكرة الأصلية للأغنية الشعبية، وهو بذلك يحاول إعادة صياغتها، ويسمى ذلك بالاستلهم والتوظيف؛ ويمثل هذا الشكل ألحان: "خدنى معاك" (محمد حمزة، بليغ حمدى، شادية)، و"آه يا اسمرانى اللون" (عبد الرحمن الأبنودى، بليغ حمدى، شادية)، و"حسن يا خولى الجنينة" (أبو السعود الإبيارى، محمود الشريف، شادية)؛ و"على حسب وداد قلبى" (صلاح أبو سالم، بليغ حمدى، عبد الحليم حافظ)، و"يا نخلتين فى العلالى يا بلحهم دوا" (صالح جوبت، بليغ حمدى، وردة). وهناك من ينشأ منذ صغره مداوماً على الاستماع إلى الألحان الشعبية، ويهضمها جيداً، فتترسب فى وجدانه وذكريته، وتصبح جزءاً من ثقافته، وتتحول إلى مخزون نغمى، يؤثر وبل ويتحكم فى شكل ومضمون إبداعه، وبالتالي تتكون لديه أفكار جديدة مشبعة بالروح الشعبية، ويسمى ذلك - إن صح - بالخلق والابتكار، ويمثل هذا الشكل ألحان: "شرفتنا" (فتحي قورة، رياض السنباطى، صباح)، و"لما رمتا العين" (محمد حلاوة، محمود الشريف، سعاد مكاوى)، و"حبينا بعضنا" (فتحي قورة، محمود الشريف، شادية)، و"يا سيدى أمرك" (فتحي قورة، محمود الشريف، عبد الحليم حافظ)، و"ع الحلوة والمرة" (سيد مرسى، محمود الشريف، عبد الغنى السيد)، و"إنت إنت ولا انتش دارى" (حسين السيد، محمد عبد الوهاب)، و"الصهبجية" لسيد مكاوى.

مظاهر التأثير بالموسيقى الشعبية فى الموسيقى العربية التقليدية

يعود التأثير بالموسيقى الشعبية فى ألحان الموسيقى العربية التقليدية، إلى منتصف القرن التاسع عشر، أى عند رواه الأوائل؛ إذ نلاحظ عدة مظاهر موسيقية تشير إلى علاقة تشابه وتفاعل واندماج من حيث الشكل والمحتوى

بين الفنانين (الشعبى والتقليدى) فى أعمالهم، يمكن الإشارة إلى بعضها فيما يلى.

١- المقدمة الموسيقية (الدولاب الموسيقى)

وهى المقدمة الموسيقية التى كانت تعزف قبل أداء صيغ وقوالب الموسيقى العربية التقليدية (القصيدة، الدور، الموال، الطقطوقة)، والتى جاءت على شكل دولاب موسيقى، وكانت فى الأصل تعزف ذاتها فى الموسيقى الشعبية؛ وكان هناك نوعان من المقدمات الموسيقية، قبل أن تخصص لها مقدمة موسيقية من الملحن، فيما بعد، تماما كالموسيقى الشعبية.

أ- مقدمات أو دوليب موسيقية تراثية ثابتة، تسبق أداء القوالب الغنائية، كما فى أعمال: أنوار "حظ الحياة"، و"قد ما احبك"، و"أصل الغرام نظرة"، وهى لمحمد عثمان؛ ودور "إن عاش فؤادك" لداوود حسنى؛ وقصائد: "أراك عصى الدمع" لعبده الحامولى، و"الصب تفضحه عيونه" لأبى العلا محمد؛ وطقطوقة "لما رمتا العين" لمحمود الشريف، وغيرها.

ج- مقدمة موسيقية مستمدة من غناء المذهب: كما فى طقاطيق: "وجنتينى يا بت يا بيضة" لداوود حسنى، و"شبيكى لبيكى" لزكريا أحمد؛ وهى تماما تؤدى كالموسيقى الشعبية.

٢- المساحة الصوتية للغناء

ظلت المساحة الصوتية للغناء فى قوالب الموسيقى العربية التقليدية، وخصوصا الطقطوقة، لا تتعدى مسافة الخامسة التامة، ثم السادسة، كالموسيقى الشعبية؛ وبعد فترة زمنية وصلت إلى مسافة "الأوكتاف"، بسبب إشراك آلات جديدة فى التخت، كالكماني، وتطور وانطلاق الشعر الغنائى، فتناول موضوعات وأفكارا متنوعة؛ مما أدى إلى ظهور أنماط جديدة فى

التلحين، أفرزت بدورها أفكارا موسيقية متجددة، زادت معها من المساحة الصوتية.

٣- طريقة الردود بين المغنى والكورس

وهى متشابهة إلى حد كبير مع الموسيقى الشعبية، فيبدأ المغنى بالغناء ويرد عليه الكورس، أو أن يردد الكورس جملة غنائية واحدة، بينما يقوم "كبيرهم" بتغيير فى النص، كما فى ألحان الطوائف التى صيغت فى الموسيقى العربية التقليدية، كالصيادين، العمال، والفلاحين، وغيرها.

٤- الارتجال على إيقاع منغم

وهو يكثر فى الغناء الشعبى، كما فى السير والملاحم الشعبية، مثل "أبو زيد الهلالي"، و"عزيزة ويونس"، و"عنتر بن شداد"؛ وقد تأثر رواد الموسيقى العربية بذلك، كما فى ألحان: موشح "ملا الكاسات"، المسجل بصوت محمد عبد الوهاب، وقد سبقته ارتجالات فى مقام الراست، وعلى إيقاع الأقصاق، وهو غير إيقاع الموشح. وهناك تقاسيم على الآلات الموسيقية العربية المنفردة: (العود، القانون، الكمان، الناي) يصاحبها عزف على إيقاع "الدويك" (البمب البطيء)، فى معظم التسجيلات، لشامى الشوا ومحمد القصبجى وأمين المهدى، وغيرهم، تماما كما فى الموسيقى الشعبية.

٥- اللزمات الموسيقية

وهى الجمل الموسيقية التى تتخلل الغناء، وتأتى - مثل الموسيقى الشعبية - إما تكرارا لآخر جملة غنائية، أو تمهيدا للجملة التالية؛ وعلى سبيل المثال، لحن "كل دقة فى قلبى" لمحمد فوزى، من غناء نازك، نجد فى المذهب أن اللزمة الموسيقية هى عبارة عن إعادة لعزف غناء كلمة "عليك"، بعد غنائها؛ وفى الكوبليه الأول إعادة بالعزف للجملة الغنائية "عطفك عليه"؛ وفى

الكوبليه الثانى من نفس اللحن، نسمع إعادة بالعزف لجملة "كل دقة" بعد غنائها.

٦- القوالب الغنائية الشعبية

قدمت الموسيقى العربية التقليدية بعض أشكال الفنون الشعبية، مثل "الموال"، دون أى تغيير، بأشكاله المتميزة: الرباعى والخماسى والسباعى؛ وأشهرها ما جاء على الشكل التقليدى القائل: "الأولة آه والثانية آه والثالثة آه"، كما فى موال "الأولة عايرونى إننى أنا فلاح" (بيرم التونسى، زكريا أحمد)؛ وغنت أم كلثوم مونولوج لنفس المؤلف والملحن، يبدأ بنفس المقطع، بعنوان: "الأولة فى الغرام والحب شبكونى"؛ ولحورية حسن وإسماعيل شبانة موال: "الأولة ع اللى كان عايش حياته أجير" (فتحي قورة، عبد الرؤوف عيسى). علاوة على ما قدمه محمد عبد الوهاب من مواويل بلغت العشرين موالا، مستمدة من التراث؛ ومواويل لمحمد عبد المطلب، وعباس البلیدی، وعبد السروجى، وصالح عبد الحى، وفتحية أحمد، وفايد محمد فايد، وشفيق جلال، ومحمد رشدى؛ وغيرهم.

وكذلك قدمت الموسيقى العربية التقليدية قالب الطقطوقة (وهى صيغة ذات أصول شعبية) بنوعيتها: الطقطوقة ذات اللحن الواحد، كما فى أغنيات: "زرونى كل سنة مرة، يا ورد على فل وياسمين، على بلد المحبوب"؛ وكذلك الطقطوقة ذات اللحنين المختلفين كما فى أغنيات: "لما انت ناوى تغيب على طول، هجرانى ليه، تبعينى ليه، أهو ده اللى صار، يا للى تحب الورد، قلبى ومفتاحه، يا تبر سایل بين شطين"، وغيرها.

٧- الإيقاعات الشعبية

شاع استخدام الإيقاعات ذات الأصول الشعبية فى الموسيقى العربية التقليدية، وهى على النحو التالى:

١- السنباطى أو الوحدة المدورة: (٢/٤)

٢- الزار بنوعيه:

الزار المصرى: (٢/٤)

الزار الإسكندرانى: (٢/٤)

٣- الملفوف: (٢/٤)

٤- المقسوم أو البمب: (٢/٤)

٥- الفلاحى: (٢/٤)

٦- الصعيدى: (٢/٤)

٧- الزفة: (٢/٤)

٨- الزفة الدينى: (٢/٤).

المبحث الرابع: حياة شخصيات البحث من حيث علاقتهم بالموسيقى الشعبية
تم اختيار شخصيات وعينات البحث على عدة أسس واعتبارات؛
أولها، المشهور من ألقانهم، وتداولها فى وسائل الإعلام المختلفة والسينما أو
المسرح، أو المطبوعة على أسطوانات أو أشرطة كاسيت؛ وثانيا، على أساس
الملحن منها فى قوالب الموسيقى العربية التقليدية، وإن كان من هؤلاء
الشخصيات مؤلفوا موسيقى مصرية متطورة (فى صيغ وقوالب الموسيقى
الغربية)؛ لكن البحث تناوله على أساس أنه ملحن، وردت بعض من أعماله
فى عينات البحث؛ وعليه فقد تم اختيار "على إسماعيل"، كملحن، لا كمؤلف
موسيقى؛ لأن نماذج تأثره بالموسيقى الشعبية جاء فى تلحينه لأحد قوالب

استلهام الموسيقى الشعبية المصرية فى صياغة ألحان الموسيقى العربية التقليدية

الموسيقى العربية التقليدية، وهو الطقطوقة، بعملى: "يا هلا"، و"حتشبسوت"؛ ولم يتم إدراج "عطية شرارة"، فى شخصيات البحث، لأن نماذج تأثره بالموسيقى الشعبية جاءت فى مؤلفاته السيمفونية؛ وهى خارج موضوع البحث؛ وثالثا، تناول البحث الأعمال الفنية التى قدمت، وتم حصرها، وهو نهائى - تقريبا -، لوفاة أصحابها؛ وتم التأكد من تأثرهم بالموسيقى الشعبية فى هذه الأعمال، وافترض الباحث نجاح تجاربهم فى التأثير بالموسيقى الشعبية؛ وعليه تم استبعاد كل من: "جمال سلامة، وعمر خيرت، وعمار الشريعى"، وربما غيرهم؛ لأنهم لازالوا يبدعون - أطل الله أعمارهم -، ولازالت تجاربهم محل قبول / رفض الجمهور؛ وتناول الدارسين، وموضع تحقيق أمام النقد؛ ولديهم الكثير ليبدعوه؛ وأمامهم فرص أكثر لتأكيد ذلك التأثير؛ ولذا ستظل المقارنة بينهم وبين السابقين غير عادلة، للتفاوت فى الفارق الكمى بينهم، ولأنهم لم يأخذوا - حتى الآن - نفس الفرص، التى نالها الجيل السابق. وأخيرا، اشتملت العينات على نماذج من عدة أجيال مختلفة، فمن جيل الرواد اختير سيد درويش وزكريا أحمد، وأحمد شريف، ومن جيل الوسط ومحمود الشريف وعبد العزيز محمود، وتلاه أو لحقه جيل على إسماعيل وسيد مكاوى ثم بليغ حمدى.

سيد درويش: (١٧ مارس ١٨٩٢ - ١٥ سبتمبر ١٩٢٣)

ولد فى حى كوم الدكة بالإسكندرية، لأب كان يعمل نجارا؛ تعلم مبادئ الكتابة والقراءة، والتحق بالأزهر، ولكنه لم يكمل فيه الدراسة، وخرج منه ليستمع إلى الشيخ حسن الأزهرى، وقلده، وحفظ أغنيات سلامة حجازى؛

وعمل فى الموالد والأفراح، ثم مغنيا بفرقة "كامل الأصلى" التمثيلية^(١). ثم اتجه إلى الغناء الدنيوى، فغنى على تخت، وقدم أعماله فى أكثر المناطق شعبية، ولحن لمختلف الطوائف والمهن، أمثال: السقاين، الشياطين، الموظفين، الجرسونات، رجال المطافىء، العمال، الصنایعية، الجزائريين، العربجية، المساجين؛ وقد استقى سيد درويش ألحانه من التربة المصرية، إذ تأثر بغناء وأسلوب أداء طبقات وفئات الشعب؛ فنجدته مثلا فى لحن "السقاين"، يستلهم إيقاعا ونغما من غناء أحد السقاين، أثناء مروره بجوار سيد درويش، قائلا: "يهون الله، يعوض الله"، فتنبه سيد درويش لهذا الإلهام الإلهى، قائلا: "وجدتها ووجدتها"^(٢)؛ ولحن أيضاً للهجات المصرية المختلفة، مثل: الصعايدة، الفلاحين، أولاد البلد؛ ومما يروى أن لحنه "القلل القناوى" قد استلهم من لحن شعبى، سمعه سيد درويش وبديع خيرى من بائع بلح "عجوة"، وهو ينادى على سلعته، قائلا: "على مال مكة/على مال جدة/مال المدينة/يا شغل الحجاز"؛ ولم يبرحاً مكانهما حتى انتهيا من صياغة وتلحين "القلل القناوى"^(٣)؛ ولحن كذلك للهجات والأجناس المختلفة التى كانت تعيش بمصر، وقتئذ: الأروام، السودانيين، العجم، الأتراك، المغاربة، الشوام؛ وفى لحن: "بوخمار خنفشار"، أبدع فى تصوير مشاجرة حدثت بين كل من: فلاح مصرى وشامى ويونانى وتركى وسودانى، كل يغنى بلهجته. كل أولئك غنى لهم وشاركهم مشاكلهم

(١) أحمد أبو الخضر منسى: الأغانى والموسيقى الشرقية بين القديم والجديد، الطبعة الثانية، القاهرة، دار العرب للبيستاتى، ١٩٦٥، ص ٢١٦.

(٢) نجيب الريحانى: منكرات الريحانى، القاهرة، دار الهلال، كتاب الهلال رقم ٩٩، ١٩٥٩، ص ١٠٢.

(٣) حسن درويش: من أجل أبى سيد درويش، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ٢٤٦.

وآلامهم، بل وعرض قضاياهم على الرأى العام بالغناء، مثل أغنيات: "الشياطين"، و"الموظفين"، وغيرها؛ الأمر الذى جعل من فنه منبرا مؤثرا حين قامت ثورة الشعب فى عام ١٩١٩، وأصبحت ألحانه هى الخطيب والموجه لهذه الثورة، وأحد أسباب التفاف الشعب حول زعيمها، الذى ما انفك سيد درويش مؤيدا له ومؤازرا بأناشيد وأغنيات وطنية، تلك التى ردها الشعب، حتى فى منفاه، وبعد عودته، إذ كان آخر أعمال سيد درويش هو لحن: "مصرنا وطننا سعدنا أملنا"، الذى أعده قبل رحيله بساعات ليؤدى فى استقبال سعد زغلول من منفاه.

زكريا أحمد: (٧ يناير ١٨٩٦ - ١٥ فبراير ١٩٦١)

ولد الشيخ زكريا أحمد صقر فى ٧ يناير ١٨٩٦ فى القاهرة، من أب وافد من قبيلة "مرزبان" العربية، الكائنة بجوار الفيوم، وأم تركية الأصل. ألحقه والده بكتاب الشيخ "نكلة"، فى الرابعة من عمره، ولكنه لم يستمر، فأدخله أبوه الأزهر، وقضى فيه سبع سنوات. غير أنه ظل مواظبا على حضور مجالس الشيوخ والمطربين، وحافظا لكتب الغناء والأشعار القديمة عن ظهر قلب^(١). وكان شغوفاً بالغناء، يضيع ماله على سماع أسطوانات حاملى الفونوجراف الجوالين، آنذاك؛ وتتبع أثر المغنين ليس فى القاهرة فقط، بل إلى مختلف الأقاليم فى الوجهين البحرى والقبلى^(٢). ولعل هذا ما ساعده على تقليد مختلف اللهجات التى يتخاطب بها المصريون، وتلحينها ببراعة.

(١) صبرى أبو المجد: زكريا أحمد، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، أعلام العرب رقم ١٩،

القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣، ص ٧١.

(٢) أمين فهمى: شيخ الملحنين زكريا أحمد، القاهرة، دار الكتاب للطبع والتجليد، [١٩٦١]، ص ٣٠.

عمل مقرئاً، فُعُهد به إلى الشيخ درويش الحريري، حيث ساهم في تعليمه القراءات، وتحفيظه القرآن الكريم، وظل معه عشر سنوات، استفاد زكريا من خبرته كأستاذ كبير في الموشحات والأنكار، والذي تعلم على يديه أعلام ورواد الموسيقى والغناء، وكان له أثر بارز على الموسيقيين؛ على رأسهم "محمد عبد الوهاب".

وكان للشيخ على محمود، أيضاً، أثر بالغ على أداء زكريا أحمد الغنائي، وغلفه بالطابع الديني، ممزوجاً مع ما ورثه من ثقافة وتراث أمه التركية، ومع ما لقنته من أغنيات تركية ألفتها أذنه، واستقرت في مسامعه وهو صغير، علاوة على الجينات الوراثية عن أبيه بأصوله الصعيدية، والعربية البدوية؛ وكذا نشأته القاهرية، وحضوره ليالى السهر والسمر في المقاهى الشعبية، وصلالات الرقص، واستماعه إلى مشاهير الفن الشعبى، من السيدات أمثال: سيدة الكمسارية، وأختها أسما، والحاجة السويسية، ونزهة اللاوندية، ومارى صوفيان؛ ومن المغنين الرجال: السيد قشطة، وأحمد الفار، وكامل المصرى، وأبو راية، وأحمد شفاتير، وغيرهم^(١)؛ وارتباده حلقات الذكر والإنشاد الدينى، وسماعه وحفظ نداءات الباعة الجائلين؛ كل تلك الروافد المختلفة، تركت في ذاكرته رصيدا غنيا، استلهمه وشكل ثقافته الموسيقية، وأثر على تلحينه وأدائه الغنائى الفريد؛ وأوجدت له نمطاً خاصاً؛ حاول فنانون كثيرون تقليده والسير على أسلوبه المتميز، مثل: عبد العظيم عبد الحق وأحمد صدقى وسيد مكاوى.

وكان أداؤه الغنائى غاية في الطرافة والتفرد، وتطريباً، وذا طابع دينى، من حيث استخدامه للمسافات الموسيقية المميزة للمقامات الشرقية،

(١) صبرى أبو المجد: زكريا أحمد، مرجع سابق، ص ٩٠

وتعامله مع الإيقاعات والقيم الزمنية للنغمات، من حيث تأخير الضغوط، وتنوع أماكن أخذ النفس أثناء الأداء؛ كما لو كان يؤدي ابتهالاً دينياً؛ حتى قفلاته الغنائية، كان يؤديها كما اختتام تجويد القرآن الكريم.

وأطلقت على زكريا عدة ألقاب، منها: "المقاط"، و"عبرى الألمان"، و"شيخ الملحنين"؛ وتوفى زكريا أحمد فى ١٥ فبراير ١٩٦١، تاركاً رصيذاً غنائياً ضخماً، يضم حوالى ١٣٠٠ أغنية، و٥٣ أوبريت، من بدائع التلحين والغناء العربى.

أحمد شريف: (٢٤ مايو ١٨٩٩ - ٦ يونيو ١٩٦٩)

ولد بالقاهرة وعاصر الرواد الأوائل، أمثال: محمد عبد الرحيم المسلوب، وسلامة حجازى، وسيد درويش، وتعلم منهم؛ وعمل مطرباً وملحناً فى كازينو "بديعة مصابنى"^(١)؛ كان غناؤه صداداً، ذا صوت لاعم واضح النبرات؛ وعازفاً بارعاً على القانون مع كبار المغنين، والمغنيات^(٢)؛ وأحد أفراد تخت شهير - آنذاك -، وكان مكوناً من: رياض السنباطى (عود)، فاضل الشوا (كمان)، إبراهيم عفيفى (إيقاع)؛ وشارك كعازف قانون مجيد فى تسجيل الألمان المعدة لمغنيى تلك الفترة، أمثال: عبد الغنى السيد، ونجاة على، وأحمد عبد القادر؛ ولحن لكبار المغنين أمثال: منيرة المهدية، عبد اللطيف البنا، فاطمة سرى، فتحية أحمد، رتيبة أحمد، سيد سليمان، سيدة حسن، عباس البلبدى، عصمت عبد العليم، وغيرهم؛ تخصص فى صياغة الألمان

(١) محمد قابيل: موسوعة الغناء المصرى فى القرن العشرين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ١٩٩٩، ص ٢٨.

(٢) محمود كامل: أحمد شريف، برنامج الحان زمان، الإذاعة المصرية، حلقة معادة بتاريخ ٦ يونيو

٢٠٠٩.

الشعبية، والمحاورات الغنائية، سواء ديالوجات أو تريالوجات، مثل ألحان: "غزل البنات"، و"عرايس المولد"، و"تبيين زين"، و"وحوى يا وحوى"، وأغنية "العرقسوس"، التى انتشرت فى مصر فى ثلاثينات القرن العشرين^(١)؛ وموال: "يصح يا قلبى تعشق مرة"؛ وإليه تنسب أشهر ألحان الزفاف، منها: "مبروك عليكى عريسك الخفة"، و"إتمخطرئ يا حلوة يا زينة"؛ وقدم المونولوجات الفكاهية الانتقادية الهادفة، وبرع فى تلحين المشاجرات الزوجية، مثل: "حاتجنن يا اخواتى" مع سميرة وصفى، و"شوف رأى وقوللى عليه" مع رتيبة أحمد.

محمود الشريف: (٢٠ أبريل ١٩١٢ - ٢٩ يوليو ١٩٩٠)

ولد فى حى باكوس بالإسكندرية، وكان أبوه ذا صوت جميل ومرتلا للقرآن الكريم^(٢)، التحق بالكتاب، ثم بمدرسة حجر النواتية، تعلم الموسيقى من أخيه إسماعيل، العازف على آلة الترومبون فى فرقة نحاسية، وصاحب محل لبيع الأسطوانات؛ وكان يصطحبه لسماع الحفلات التى تحييها الفرقة، فتعلق بالموسيقى، لكنه كان ميالا للموسيقى الشرقية، فأراد تعلم الغناء والعزف على العود، فتعلم عزف العود على "جورج طاتيوس" (شقيق عازف الكمان يعقوب طاتيوس)، وعلى موسيقى آخر هاو، يدعى "محمد بك فخرى"^(٣)؛ وتعلم الغناء على الشيخ السكندرى "على الحارس"، والقاهرى "فؤاد محفوظ"، أثناء وجوده بالإسكندرية؛ وعنه حفظ الأدوار القديمة والموشحات. بدأ حياته الفنية مغنيا

(١) فكرى بطرس: أعلام الموسيقى والغناء العربى ١٨٦٧-١٩٦٧، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص ١٣٢.

(٢) محمد قابيل: موسوعة الغناء المصرى فى القرن العشرين، مرجع سابق، ص ٢٧٥.

(٣) زين نصار: موسوعة الموسيقى والغناء فى مصر خلال القرن العشرين، الجزء الثانى، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ص ١٣.

بالمحطات الأهلية، ثم بالفرق المتجولة بالإسكندرية وضواحيها، مثل فرق: إبراهيم جكلا، جميل سكر، فوزى منيب، وغيرها؛ وظل متابعا لما يبدعه فنان الشعب سيد درويش، وكامل الخلعي، وداوود حسنى، ومعظم الرواد؛ وشرع يلحن بعض الأغنيات وهو فى الإسكندرية؛ وفى عام ١٩٣٧ انتقل إلى القاهرة واستقر بها؛ وعين فى اللجنة الفنية بمعهد الموسيقى العربية؛ وعمل بفرقة "بديعة مصابنى" ملحنا ومغنيا؛ وحين افتتحت الإذاعة المصرية عام ١٩٣٤ غنى وقدم ألقانه بها بتشجيع كل من: الإذاعى الشهير "محمد فتحى"، و"محمد محمود شعبان" الشهير بـ "بابا شارو". وكانت بدايات ألقانه للفنان محمد عبد المطلب، بدأها بلحن "بتسألينى بحبك ليه"، ثم "ودع هواك"، و"وانا مالى وانا مالى"؛ ثم للفنان عبد الغنى السيد، الذى التقاه عام ١٩٣٨^(١)، فكونا ثنائيا فى عالم الأغنية الشرقية والشعبية؛ أسفر ذلك عن إبداع أعمال فنية تظهر أسلوب تلحينه الشعبى الراقى^(٢)، مثل: "الببيض الأمانة"، و"وله يا وله"، و"ع الحلوة والمرّة"؛ تلك الألحان التى جذبت إليه كبار المغنين، فلحن لهم أغنيات يغلب عليها الطابع المصرى الأصيل، مثل: "حبيبنا بعضنا"، و"لو اغمض عين وافتحها" لشادية؛ و"القلب ولا العين"، و"هاتوا الورق والقلم" لسعاد محمد؛ و"أحب إسمك" لشهرزاد؛ و"شمس وقمرين" لصباح؛ و"أوصفوا لى الحب" وغنتها كل من: أحلام ونجاة الصغيرة؛ و"فاتوا الحلوين" لهدى سلطان، و"يا سيدى أمرك" لعبد الحليم حافظ؛ و"عيني بتترف"، و"على شط

(١) محمد قابيل: موسوعة الغناء المصرى فى القرن العشرين، مرجع سابق، ص ٢٧٦.

(٢) كمال عطية: مذكرات أغنية، أفق السينما، رقم ٣٧، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،

٢٠٠٤، ص ١٠.

بحر الهوى" لكارم محمود؛ و"إزاي الصحة" لمحمد العزبي، و"ثلاث سلامات" لمحمد قنديل، وغيرها.

وشارك بالأحانه فى نهضة السينما المصرية فى عدد كبير من الأفلام على مدى خمسين عاما^(١)، منها: "مراتى نمره اتنين"، و"محطة الأنس"، و"لعبة الست"، و"هذا جناه أبى"، و"مصنع الزوجات"، و"سيدة القطار"، و"الحياة الحب"، و"تاكسى حنطور"، و"م القلب للقلب"، و"أنا بنت ناس"، و"الملاك الظالم"، و"ليت الشباب"، وغيرها.

علاوة على ما قدمه للإذاعة من صور غنائية، تعبر عن الحياة الشعبية المصرية بكافة تفاصيلها، مثل: "الراعى الأسمر"، و"متحف الشمع"، و"قسم وأرزاق"، و"عوف الأصيل"، و"لولى الندى"، وغيرها.

قدم الألحان الوطنية ذات الطابع الحماسى، مثل "الله أكبر" عام ١٩٥٦، أثناء العدوان الثلاثى على مصر، والذى اتخذ، فيما بعد، نشيدا وطنيا لليبيا الشقيقة منذ عام ١٩٧٠، وقدم، كذلك، ألحانا وطنية تفيض رقة وعذوبة، مثل: "وطنى وصباى وأحلامى"، و"عطشان يا اسمرانى محبة" لنجاة الصغيرة؛ وأخرى ذات طابع شعبى، مثل "عاد السلام يا نيل"، و"على الاحباب سلام الله" لفائدة كامل؛ و"يا ولاد حارتنا"، و"يا بنت بلدى قومى وجاهدى" لشادية؛ و"يا سايق الغليون" لمحمد عبد المطلب؛ و"يا حمام البر سقف"، و"تادراك لليوم ده يا ولدى" لأحلام، وغيرها.

عبد العزيز محمود: (١٩١٤ - ٢٦ أغسطس ١٩٩١)

ولد بإحدى قرى محافظة سوهاج عام ١٩١٤، توفى والده وهو صغير، وظهرت ميوله للغناء، فرفضت أسرته ذلك، وقررت أن يمتنع ابنها

(١) محمود كامل: محمود الشريف، الحان زمان، الإذاعة المصرية، حلقة معادة بتاريخ ٢٠٠٤.

استلهم الموسيقى الشعبية المصرية فى صياغة فكر وإبداع ألحان الموسيقى العربية التقليدية

عن الموسيقى والغناء، وهددته بالقتل إن فعل^(١)، فهرب هو وأخوه وأمه إلى مدينة بورسعيد، وعمل فى قيادة السفن الصغيرة، واشتهر بحلاوة صوته وخفة دمه بين أقرانه، ومن خلال عمله فى الميناء "بمبوطى"^(*)، تعامل مع كافة فئات وطوائف الشعب، حتى مع الأجانب: اليونانيين والإيطاليين، فتعلم منهم الكثير، ومن فنههم؛ وعمل فى وظيفة بشركة للبترول، وتركها بعد إصابته بكسر فى إحدى ساقيه، أثناء عمله الإضافى "بمبوطى"، ولكنه استمر فى عمله هذا؛ ونصحه بعض إخوانه وبعض أصدقائه باحتراف الغناء، فجاء إلى القاهرة، وعمل بفرقة "بديعة مصابنى"، وقد عرفته بالموسيقار محمد حسن الشجاعى، الذى ساعده على الغناء فى الحفلات الليلية التى يقيمها المتعهدون^(٢)؛ وتقدم للعمل بالإذاعة بعد أن سمعه مدحت عاصم مدير الإذاعة، وعين عبد العزيز محمود مغنياً بالإذاعة عام ١٩٣٧ بمبلغ شهرى قدره ٩ جنيهات نظير غناء أربع أغنيات فى الشهر^(٣)، وهو أول وآخر مطرب يعين فى الإذاعة. ثم اتجه لتلحين الفلكلور^(٤)، فقدم منها وعلى غرارها: "يا مزوق يا ورد فى عوده"، و"حنة يا حنة"، و"عايق وجميل"؛ وقدم ألحانا لكبار المغنين والمغنيات، مثل: هدى سلطان، شادية، محمد قنديل؛ وشارك فى التلحين والتمثيل السينمائى، وكان أول أدواره "ريس" عمال بناء،

(١) زين نصار: موسوعة الموسيقى والغناء، الجزء الثانى، مرجع سابق، ص ٥٤.

(*) البمبوطية هى العمل فى نقل بضائع على قوارب، بين الميناء والمراكب والبواخر العابرة لقناة السويس بالبيع أو الشراء أو المبادلة.

(٢) كمال عطية: مذكرات أغنية، آفاق السينما، رقم ٣٧، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٣) عبد الحميد توفيق زكى: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٤) محمد قابيل: موسوعة الغناء المصرى فى القرن العشرين، مرجع سابق، ص ١٥٨.

وهم يغنون أثناء عملهم فى فيلم "المنتقم"؛ وبعد نجاحه قدم عدة أفلام، منها: "تاكسى الغرام"، و"شباك حبيبى"، و"أسمر وجميل"؛ ولحن إعلانات للتلفزيون، كان أشهرها إعلان "أنا الميلامين"؛ ولحن وغنى العديد من الأغنيات ذات الطابع الشعبى، منها: "أسمر وجميل"، و"إلعل يا قمر على وش المية"، و"إعمل معروف"، و"بلدية وحبيبى"، و"ترحيبة"، و"حَب العزيز"، و"دارى جمالك يا سمرة"، و"شباك حبيبى يا خشب الورد"، و"منديلى الحلو"، و"نزلت سوق الدلال"، و"يا زارع الشجرة"، و"يا نجف بنور"، و"مكاحل" و"قدام بيت اللى بحبه"، و"شدة وتزول"، والأخيرتان باللهجة الصعيدية؛ ومن ألحانه وغناء هدى سلطان: "من بحرى وبنحبوه"، و"خلاص يا دنيا"، وغيرها. وقد رحل عبد العزيز محمود فى ٢٦ أغسطس عام ١٩٩١، وهو فى مستشفى الأنجلو بالجزيرة مصابا بهبوط فى عضلة القلب.

على إسماعيل: (٢٨ ديسمبر ١٩٢٢ - ١٦ يونيو ١٩٧٤)

ولد الموسيقار على إسماعيل خليفة فى مدينة بنى سويف، لأب موسيقى، يعمل مدرسا للموسيقى بملجأ روض الفرج، أدخل ابنه بالمدرسة الصناعية البحرية بالسويس، لكن علماً تطوع فى الجيش المصرى بإدارة الموسيقى العسكرية^(١)، ودرس العزف على آلتى "الكلارينيت" و"الساكسفون"، و"الساكسفون"، ثم التحق بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية، ودرس آلة "الفاجوت"، وتخرج من المعهد، وعين مدرسا للموسيقى بالتربية والتعليم، وعمل عازفا بفرق الملاهى الليلية، مثل فرق: "بديعة مصابنى"، و"ببا عز

(١) عبد الحميد توفيق زكى: أعلام الموسيقى العربية عبر ١٥٠ سنة، تاريخ المصريين رقم ٣٥، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ١١٩.

الدين"^(١)، ثم رئيساً لفرقة موسيقى الجاز؛ وفيها لحن لزميلته بالفرقة "سعاد وجدى" - زوجته فيما بعد، الشاعرة "نبيلة قنديل" - بعض الألحان الخفيفة. شجعه الموسيقار محمد حسن الشجاعى لعمل فرقة موسيقية، والتلحين فيها، بدأها بألحانه لزميل الدراسة عبد الحليم حافظ، بعملى: "يا عاشقين"، و"الأصيل الذهبى"؛ وصاحب بفرقته النحاسية فقرات البرامج الإذاعية الناجحة، مثل: "صواريخ" للإذاعى "المأمون أبوشوشة". وفى أثناء العدوان على مصر عام ١٩٥٦، قدم اللحن الخالد "دع سمائى" من غناء فريدة كامل؛ حصل بسببه على وسام الدولة للفنون، فيما بعد. وقام بالتوزيع الموسيقى لغالبية أغنيات عبد الحليم حافظ العاطفية والوطنية، منها: "أنت قلبى"، و"نكريات"، و"بلدى يا بلدى"، و"لا تكنبى"؛ ولنجاة الصغيرة: "كل شىء راح"، و"ليه هو ده"؛ وللموسيقار محمد عبد الوهاب "الوطن الأكبر". وشارك على إسماعيل فى جميع المناسبات الوطنية والقومية ملحناً وموزعاً، كان آخرها لحنه المعبر "راجعين" إبان حرب أكتوبر المجيدة عام ١٩٧٣. قدم للثلاثى المرح والثلاثى النغم ألحاناً أصيلة تعبر عن الروح الشعبية المصرية، منها: "م العيد للعيد"، و"يا هلا يا هلا"، و"أهو جه يا ولاد"، و"هنا مقص وهنا مقص"، و"حلوة يا بلدى"؛ ولحن لبعض المغنين والمغنيات، مثل: "بكرة ولا بعد بكرة" لننازك، و"إبنى حبيبى" المعروفة بـ "أم البطل" لشريفة فاضل؛ و"رايحة فين يا عروسة" لشادية، و"سلام لمصر" لوردة، و"تور الصباح" لسعاد مكاوى، و"يا غنوة الصيف يا ليلى" لمحمد قنديل، وغيرها.

(١) محمد قابيل: مرجع سابق، ص ١٨٤.

تولى على إسماعيل التأليف الموسيقى والقيادة لفرقة رضا للفنون الشعبية، التى أنشئت فى عام ١٩٥٩؛ وقدم أعمالاً تتميز بأصالتها وتطورها، استلهم فيها التراث الشعبى المصرى، وأعاد صياغته، فى مزيج فريد؛ وكانت موسيقاه تلك سبباً فى نجاح الفرقة، وإقبال الجمهور عليها، لا فى مصر فقط، بل فى الخارج، أيضاً؛ ومن هذه الأعمال: "العتبة جاز"، و"الطرح يا بنات"، و"على حسب وداد"، و"وسماح النوبة"، و"البنات بيضة"، وأعمالاً أخرى من تلحينه، مستمدة من هذا التراث قام بتلحينها، ومنها: "حلاوة شمسنا"، و"الاقصر بلدنا"، وموسيقى "خان الخليلي". وكان لعلى إسماعيل نصيب كبير فى تأليف الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية، قام معظمها على تيمات موسيقية شعبية مصرية، منها: "عطشان يا صبايا"، و"الحنة الحنة"، و"آه يا زين العابدين" و"حسن يا خولى الجنية"؛ وقد حصل على جائزة أفضل موسيقى تصويرية لفيلم "حكايتي مع الزمان" عام ١٩٧٤. واستمر عطاؤه غزيراً، إلى درجة قيادته لفرقة موسيقية فى استاد ناصر (القاهرة الدولى حالياً)، ووسط وبين الجماهير فى المدرجات، لمؤازرة المنتخب المصرى لكرة القدم فى إحدى المباريات الدولية، فى كأس الأمم الإفريقية فى السبعينات الأولى؛ وظل يعمل متواصلاً دون راحة حتى أرهق نفسه فى العمل، وعلى حساب صحته، فقد توفى إثر قيامه بإجراء بروفات لمسرحية "كباريه" فى ١٦ من يونيو ١٩٧٤.

سيد مكاوى: (٨ مايو ١٩٢٦ - ٢١ أبريل ١٩٩٧)

ولد سيد مكاوى بالقاهرة، ونشأ فى بيئة دينية، فقد نظره وهو فى الثانية عشرة^(١)، فدخل الكتاب وحفظ القرآن الكريم، وداوم على الاستماع

(١) زين نصار: موسوعة الموسيقى والغناء، الجزء الثانى، مرجع سابق، ص ١٦٤.

لرواد المقرئين والمشايخ، ومتابعة ليالى الإنشاد والأذكار، فحفظ منهم، أمثال: على محمود، وإبراهيم الفران، إسماعيل سكر، محرز سليمان؛ واستمع لكبار المغنين والمغنيات، أمثال: محمد عبد الوهاب، أم كلثوم، سيد مصطفى، حامد مرسى؛ وكذلك الشعبيين أمثال: السيد درويش الطنطاوى، محمد العربى، زينب المنصورية، وغيرهم. عمل مقرئا للقرآن الكريم، ثم منشدا ومبتهلا؛ واتجه إلى الغناء الدنيوى العاطفى والوصفى؛ وفى سبيل ذلك استمع للغناء القديم، على أسطوانات لألحان كل من: عبده الحامولى، محمد عثمان، المسلوب، وغناء: يوسف المنيلوى، سيد الصفتى، وصالح عبد الحى؛ وكان يتلقف بشغف كل ما يسمعه من القوالب الغنائية العربية (موشحات وأدوار وقصائد وطقاطيق ومواويل)، وغالبية ألحان المسرح الغنائى، وخصوصا أعمال سيد درويش وزكريا أحمد؛ فحفظها عن ظهر قلب؛ وتعلم العزف على العود، وصاحب نفسه فى الغناء. التحق بالإذاعة مغنيا، وقدم التراث الموسيقى لأدوار عبده الحامولى ومحمد عثمان، وداوود حسنى، سيد درويش، وزكريا أحمد، مثل: "فؤادى أمره عجيب، يا حلاوة الدنيا، كل من يعشق، والله تستاهل يا قلبى، حرج عليه بابا"؛ وكان يغنيها، أيضا، فى السهرات المنزلية على عوده^(١). وبعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، اعتمد ملحننا بالإذاعة، فقدم عدة ألحان دينية وعاطفية، ولحن الأعمال الجماعية الاجتماعية والدينية، مثل: "وزة بركات، عمك شنطح، آمين آمين قد جئناك داعين، رجاء السائلين دعوت"، وغيرها؛ وقدم ألحانا لكبار المطربين والمطربات، منها: "إسأل مرة عليه" لمحمد عبد المطلب، و"خذ منى وردة" لأحمد سامى، و"يا رسول الله يا خير الأنام" لإبراهيم حمودة، "صباحية مباركة" لشريفة فاضل، و"يا أمى"

(١) كمال النجمى: الغناء المصرى مطربون ومستمعون، القاهرة، دار الهلال، ١٩٩٣، ص ٤٤٢.

لنجاح سلام، و"لا إله إلا الله ما لنا رب سواه"، و"حدوتة"، و"نكرى ميلاد النبي"، وهى لمحمد قنديل؛ و"إنت مالك كن فى حالك" لشهرزاد، و"يا بو الطاقة الشبيكة" لفهد بلان، و"صباحك الوردى" لمحرم فؤاد، و"يارب بلدى وحبائيبى" لسمير الإسكندراني، و"لو أن لى قلبين" لزينب يونس، وغيرها.

واتجه سيد مكاوى إلى تلحين الصور والأوبريتات الغنائية، مثل: "أوبريت المكن، سهرة فى الحسين، دكان بقال، الليلة الكبيرة"، وغيرها؛ ولحن أغانى مسرحيات: "الصفقة" لتوفيق الحكيم^(١)، و"هاللو دوللى"، و"مدرسة المشاغبين"، وغيرها. وشارك فى بعض الأفلام السينمائية ممثلاً وملحناً، فغنى: "يا محسنين لله"، و"أهل الطمع والمال"، من فيلم "العروسة الصغيرة"؛ ولحن لصباح "شمس وقمرين" من فيلم "العتبة الخضراء"، ولحن للفنانة شويكار: "سبع السباع المفترس"، و"مالك يا شكاشك" من فيلم "أشجع رجل فى العالم"، وغيرها. وشارك بألحانه الوطنية فى كل المناسبات والمواقف الوطنية التى مرت بها مصر، فقدم على سبيل المثال: "زرع الشراقى"، و"عمال بلادنا والجدود عمال"، و"عمال أبو زعبل"، و"فى كل حى ولد عترة" للمجموعة، و"كل يوليو وانت طيب" لحورية حسن، و"أرض العرب أرضنا" لشفيق جلال، و"شاعر ربابة" لمحمد رشدى، و"أفديك يا وطنى" لمحمد قنديل، و"يا خال يا أبو الأمجاد" لمحمد عبد المطلب، و"غنى الحمام" لنجاة الصغيرة، وغيرها. ولحن وغنى مقدمات وختام بعض المسلسلات الإذاعية، مثل: "الحرافيش، رضا بوند، رصاصه فى القلب".

وتوج سيد مكاوى أعماله بلحنه "يا مسهرنى" لأم كلثوم؛ ثم لحن لوردة بعضاً من الألحان الناجحة، منها: "أوقاتى بتحلو"، و"شعورى ناحيتك"،

(١) محمد قابيل: مرجع سابق، ص ١١٨.

و"حبك صدقنى"، و"قال إيه ببسألونى عنك يا نور عيونى"، و"قلبى سعيد"؛ ولنجاة الصغيرة "تفرق كثير".

وتظهر فى أعماله الروح الشعبية، وتأثره بها، وخصوصا فى الأعمال الجماعية، فأبدع فى تصوير الشخصيات الشعبية، لحنا وأداء، كالمتسولين، والبائعين، والحواء، والحرافيش، والصهبجية؛ وغيرها من كافة الصور المختلفة فى بيئاتها الشعبية. وقد استتكر الموجة الجديدة فى التلحين، التى قطعت الوشائج بين الماضى والحاضر، والتى سادت فى أواخر أيامه، على الساحة الفنية؛ ورغم ذلك استمر يواجه تقلبات الزمن، ويحاول إيجاد طريق ثالث^(١)، يخرق به حشود القبح الفنى والمسح الهجين؛ لكنه ظل محافظا على شوقيته، والروح الشعبية، فى ألحانه وأدائه.

بليغ حمدى (٧ أكتوبر ١٩٣١ - ١٢ سبتمبر ١٩٩٣)

ولد بليغ حمدى فى حى شبرا لأب عالم، ومحب للموسيقى، فى منزل يقيم فيه، أيضا، الشاعر صلاح جاهين^(٢)؛ وكان الطفل بليغ حمدى دائم الاستماع لأسطوانات الموسيقى والغناء التى تحويها مكتبة والده، وشغوبا بأصوات الباعة الجائلين، فيلتقط منهم النغمات ويرردها فى أبسط صورة؛ منها ما يصدر من فم بائعى العنب أو البلح أو التين؛ أو صوت نازح من الصعيد، مغردا فى ظلام الليل المواويل الشعبية، يشكو الغرام والغربة^(٣). ولما التحق بالمدرسة حاول الاشتراك بالعزف مع زملائه فى الفرقة الموسيقية المدرسية، فلم يفلح؛ فاشترى له والده آلة عود، تعلم عليها العزف

(١) كمال النجمى: الغناء المصرى مطربون ومستمعون، مرجع سابق، ص ٤٤١.

(٢) زين نصار: مرجع سابق، ص ١٨٠.

(٣) عبد الحميد توفيق زكى: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص ٨٨.

والغناء؛ حتى التحق بكلية الحقوق، ودرس زمنا بمعهد الموسيقى، ثم بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية، ولكنه لم يكمل الدراسة فيه؛ وعاد إلى كلية الحقوق، وتعرف هناك بزميلته الفنانة فايدة كامل، التى أعجبت بأفكاره اللحنية الجديدة، إذ لحن لها أغنية تدعو إلى انتخاب صديقه الصحفي - الشاب آنذاك - موسى صبرى، فى أحد المحافل السياسية، وأعجب الحاضرون بهذا اللحن، فتعرفت الأوساط الفنية بهذا الملحن الجديد، واستمع إليه الموسيقار محمد حسن الشجاعى، وكان عضوا بلجنة تحكيم المسابقات الفنية لفرق الجامعات، وطلب منه الغناء فى الإذاعة، فغنى فى برنامج "ركن الهواة"^(١)؛ ثم اعتمد مغنيا بالإذاعة، وقدم أغنيات: "يا فجر نورك هل وبان" من ألحان يوسف شوقى، و"يا ليل العاشقين" لعبد العظيم محمد، و"يا ريتنى أصدق حلفائك" لمحمد قاسم، و"يا باكى من أسى الأيام" لفؤاد حلمى؛ ثم ساندته الموسيقار محمد فوزى بإتاحة الفرصة له للتلحين بشركته "مصرفون" لكبار المغنين، فلحن لفائدة كامل: "ليه فاتتى"، و"ليه لأ"^(٢)؛ واشتهر بليغ حمدى، وتوقعت له الأوساط الفنية التفوق والنبوغ؛ واقتحم مجال التلحين للسينما، بدأها بلحن "تخونوه" لعبد الحليم حافظ، وانطلق بسرعة فى عالم التلحين، بل قفز إلى المقاعد الأمامية، إذ لحن لأم كلثوم "حب إيه"، ولما يبلغ الثلاثين من عمره، ثم درس قواعد ونظريات الموسيقى والتدوين الموسيقى، وعلم الهارمونى، والكونترابونت، والتوزيع على يد الأساتذة: كمال إسماعيل، ونبيل كمال، ومحمد إسماعيل^(*)؛ فقدم أعمالاً من توزيعه وقيادته، مثل: "طابير يا هوى"،

(١) عبد الحميد توفيق زكى: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٢) زين نصار: مرجع سابق، ص ١٨١.

(*) أستاذ موسيقى ومدون موسيقى، شارك فى تدوين غالبية الألحان المصرية.

وأوبريت "تمر حنة"، وغيرها. اتجه بليغ حمدى إلى الفن الشعبى منذ منتصف الستينات، ثم نشط بعد النكسة، واستمر فى هذا الاتجاه حتى آخر يوم فى حياته؛ فقدم ألحانا مستوحاة من الفلكلور المصرى^(١)، كان أكثرها للفنانة شادية، ومنها: "آه يا اسمرانى اللون"، و"زفة البرتقال"، و"خدنى معاك"، و"خلاص مسافر"، و"الحنة يا قطر الندى"، و"أبو عيون عسلىة"، و"قولوا لعين الشمس ما تحماشى" و"عنب بلدنا"؛ ولعبد الحليم حافظ: "على حسب وداد قلبى"، و"مداح القمر"، و"وانا كل ما أقول التوبة"؛ ولمحمد رشدى: "آه يا ليل يا قمر"، و"بلديات"، و"مغرم صبابا"، و"ميتى أشوفك"، و"عالى شباكك"؛ ولوردة "يا نخلتين فى العلالى"، و"على الربابة"، ولمها صبرى "ماتزوقينى يا ماما"؛ ولعفاف راضى "جرحتنى عيونه السودا"، و"قضيينا الليالى"، و"والله زمان"، و"عطاشى"؛ ولمحمد قنديل "شباكين ع النيل"؛ ولنجاة الصغيرة "صوت السواقى"، و"الطير المسافر"، و"سلم على"؛ ولغايزة أحمد: "حبيبى يا متغرب". تزوج من الفنانة وردة، وأثمر هذا الزواج عن عشرات الروائع الفنية التى أبدعها لها؛ وفى أخريات حياته مر بظروف غاية فى الشدة، تعرض فيها للظلم، وأصابه حزن ويأس مقبض، تغرب على أثره، وغادر الأوطان؛ واعتصره الألم لفراق معشوقته "مصر" لمدة عشر سنوات؛ وحين عاد ردت إليه روحه، فقدم ألحانا جديدة، منها: "ادخلوها سالمين"، و"بوابة الحلوانى"، و"من بين ألوف"، و"باودعك"، وغيرها. وبعد صراع مع المرض توفى بباريس فى الثانى عشر من سبتمبر ١٩٩٣. طبعت باسمه عملة تذكارية بعد وفاته^(٢)؛ وكرم اسمه فى إحدى دورات مهرجان الموسيقى العربية، هما فقط

(١) كمال النجمى: مرجع سابق، ص ٤٠١.

(٢) محمد قابيل: مرجع سابق، ص ٦٠.

- للأسف - كل ما حصل عليه تكريم من الدولة؛ وهو من أكثر أبنائها عشقا
وخدمة وعطاء لهذا البلد العظيم؛ لكن لا بأس، فالحانه الآن هي الأكثر بيعا
وانتشارا وشهرة وترديدا على لسان الجمهور - بعد ألحان محمد عبد الوهاب
- وهذا أعظم تكريم.

المبحث الأول: ألحان شعبية موثقة بالمدونات الموسيقية

١- **الحن الشعبي:** "قولوا لي قولوا لي"^(١).



لما اشوف مين اللي قال لك على عرضي وطولي

١- قصيدة: "أردت رضاها فتمنعت" (أحمد رامى، محمد عبد الوهاب)،

ونصه:

۵۳۷

وهو لحن شعبى يقدم فى الأفراح ومناسبات الزفاف، وقد كانت تغنيه الفنانة "ليلى نظمى"، ضمن الأعمال الشعبية التى درجت على تقديمها على أشرطة كاسيت، أو أسطوانات.

وقدمه الموسيقار على إسماعيل فى لحن "شربات الوحدة" (صلاح جاهين، على إسماعيل، الثلاثى المرح، ١٩٥٨)؛ واستخدمه مرتين، الأولى فى المقدمة الموسيقية، والثانية فى بداية غناء المذهب.

أ- المقدمة الموسيقية.



ب- غناء الكورس.



ويظهر هذا التأثير، أيضا، بأن بدأ على إسماعيل الأغنية بزغاريد نسائية، كذلك التى تقدم فى حفلات الزفاف الشعبية؛ واستخدم فيه، أيضا، إيقاع "المقسوم" أو "البمب" الشعبى، وميزانه ثنائى ويوقع على الشكل التالى (٢/٤)، ولكن على ميزان رباعى، ويدون على الشكل التالى: (٢/٤)، فىكون اسمه هنا إيقاع "الدويك". والحن فى مقام السيكا على نغمة العراق.

٣- اللحن الشعبى: "بفتة هندی" (١).

(١) بهجة صدقى رثدى: أغان مصرية شعبية، مرجع سابق، ص ١٠.



ونصه:

بفتة هندي بفتة هندي شاش عريض يا بنات
 افتحوا لي يا صبايا ولا اخش من الشباك
 وقد استلهم سيد درويش هذا اللحن في أغنية "يا مصر يحميكي لأهلك"، من
 رواية "إش" (بديع خيري، المجموعة، ١٩١٩)^(١)، وهذا نصه:

يا مصر يحميكي لأهلك ما نشوف ليكي الا ايام سعدك
 نموت ونحيا احنا ف حبك زينة الدنيا ولا فيش بعدك
 نيلك ده فاض الخير منه وابنك ما فيش أكرم منه
 خيرك على نساكي ورجالك وعلى اللي راح واللى جالك
 فلتحيا مصر يا ناس وتعيش

(١) وزارة الثقافة: سلسلة قاعدة بيانات أعلام الموسيقى العربية، رقم ٣، سيد درويش، القاهرة، مطابع الأهرام التجارية، ١٩٩٧، ص ١٥٩.

استلهم الموسيقى الشعبية المصرية فى صياغة ألحان الموسيقى العربية التقليدية

فكر وإبداع

ذلك سعد يلم ليكل ليدشوف ماتك أهد كل ميديدر مصد ي
ذلك بع فيش لاو يا نند نك زند بك حب ناند يحنند وموت ن
نه مندم شك في ما لك وب نه من خير ضل فاده لك نيد
فك لك جالى ولد راح لى لك حو لك جاور كى ساند رلك خب
ش — هيوت ناس يار مصد يا تد

وقد استلهم سيد درويش المقطع: "افتحوا لى يا صبايا ولا اخش من الشباك",
من الأغنية الشعبية المذكورة فى تلحين المقطع التالى.

خيرك على نساكى ورجالك وعلى اللى راح واللى جالك

لك جالى ولد راح لى لك حو لك جاور كى ساند رلك خب

افتحوا لى يا صبايا ولا اخش من الشباك

بك شندش م خش لا ولد يا با صدى لى حو تا إف

وهو عبارة عن التشابه فى استخدام السكوانس (Sequence)، الهابط على
مسافة الثانويات، بدأ من نغمة الحسينى حتى الدوكاه، باستخدام الشكل
(♩ ♩ ♩) فى اللحن الشعبى، والشكل (♩ ♩ ♩) فى لحن سيد درويش.

وجاء اللحن فى مقام البوسليك الجديد (النهاوند ذى الحساس المصور على الدوكاه)، وعلى إيقاع البمب أو المقسوم، المكون من وحدتين زمنيتين (٢/٤).

ويظهر هذا الاستلهام، أيضا، بإظهار جنس الحجاز على الحسينى باستخدام نغمة الشاهناز (دو#^١) فى المقطع "تيلك ده فاض الخير منه"، من لحن سيد درويش، وهو مستلهم من المقطع "شاش عريض يا بنات"، من ذات اللحن الشعبى المذكور.

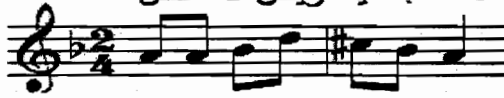
تيلك ده فاض الخير منه

ده من خير ضل فا ده لك نر



شاش عريض يا بنات

نات ب يا ريض ح شاش

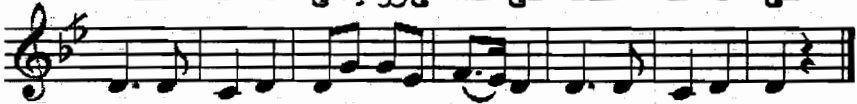


٤- اللحن الشعبى: "الباشا ماشى"^(١).

شى — ما دى سيد ياشى نا م شى — ما شا با ال



شى نا م شى — ما حى رو ياشى نا م شى



ونصه:

(١) بهيجة صدقى رشدى: ٨٠ أغنية شعبية من وادى النيل، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،

١٩٧١، ص ٧٢.

الباشا ماشى ع المناشى (*)

يا سيدى ماشى ع المناشى

يا روحى ماشى ع المناشى

وقد استلهم سيد درويش هذا اللحن فى أغنية "الصناعية"، من رواية "ولو" (بديع خيرى، فتحية أحمد والمجموعة، ١٩١٨)^(١)، والذى يقول مطلعته:

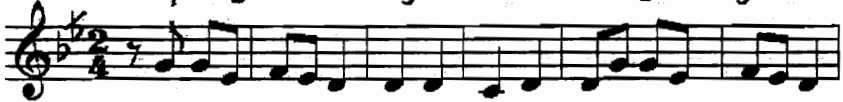
الخلوة دى قامت تعجن فى البدرية

والديك بيدن كو كو كو فى الفجرية

وقد ورد هذا التأثر فى تلحين آخر مقطع من الطقطوقة، والذى يقول:

الشمس طلعت والملك لله ما تشيل قدومك والعدة ويا لله

مك - دو - قتل متله لا لك مدول حت لطمس شمش



له - يدو - دو - مدول - دو - قتل متله - يدو - مدول



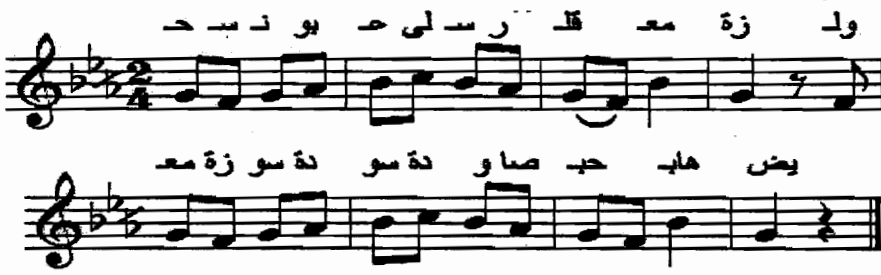
٥ - اللحن الشعبى: "حسن أبو على سرق المعزة"^(٢).

(*) المناشى: بلدة صغيرة بمحافظة الجيزة.

(١) وزارة الثقافة: سلسلة قاعدة بيانات اعلام الموسيقى العربية سيد درويش، مرجع سابق،

ص ١٥٥.

(٢) بهيجة صدقى رشدى: ٨٠ أغنية شعبية من وادى النيل، القاهرة، مرجع سابق، ص ١٣.



ونصه:

حسن أبو على سرق المعزة والمعزة سودة وصاحبها أبيض
وحل حزامه وربطها بحزامه الأحمر الحرير
وقام عليها وخطفها وجاب لها شوية برسيم

وهو لحن شعبي كنوع من التذليل والمداعبة مع من يدعى "حسن"؛ وقد استلهمه العديد من الموسيقيين في أعمالهم، نذكر منهم: داود حسنى، وزكريا أحمد، ومحمود شكوكو، وغيرهم؛ وسنكتفى في هذا البحث باثنين منهم: داود حسنى، وزكريا أحمد؛ فقد تصادف أن بطلتي المسرحيتين اللتين جاء فيهما هذا اللحن يحمل كل منهما اسم "حسن".

واللحن الشعبى الأصلى جاء فى مقام البياتى على النوى، لكنه استلهم عند كل من داود حسنى وزكريا أحمد فى مقامين مختلفين.

أ- داود حسنى: قدمه فى أوبريت "الشاطر حسن" (بديع خيرى، زكريا أحمد، غناء الإذاعى "المأمون أبو شوشة"*) مع المجموعة، تسجيل إذاعى؛ وجاء فى لحن "الله يديم الستر عليك" فى ختام الفصل الثانى؛ على المقطع الغنائى:
يا شبندر لسه اللذة حسن أبو على دبخوا له معزة

(*) إذاعى شهير، عرف عنه تقليده لأصوات الفنانين، وخصوصا "نجيب الريحاني"، لذا استعين به لتقديم أدوار الريحاني، عندما أعيدت مسرحياته الغنائية فى الخمسينات.

استلهم الموسيقى الشعبية المصرية فى صياغة
ألحان الموسيقى العربية التقليدية
فكر وإبداع



غير أن داوود حسنى لحنه فى مقام العجم على الجهاركاه، مع التركيز على نغمة الحسينى.

ب- زكريا أحمد: قدمه فى أوبريت "ياسمينه" (بديع خيرى، زكريا أحمد، غناء الإذاعى "المأمون أبو شوشة" مع المجموعة، تسجيل إذاعى)، وجاء فى لحن "حرامى الجدى" فى ختام الفصل الأول، على المقطع الغنائى:



واستخدمة زكريا أحمد فى مقام نهاوند على النوى، وهو بذلك اختلف عن مقام لحن الأصل؛ ومختلف، أيضا، عن المقام الذى صاغه داوود حسنى.

٦- اللحن الشعبى: "إدلع يا رشيدى"^(١).

المغنية: إدلع يا رشيدى

المرددات: على وش المية

المغنية: سيب رجلى وامسك إيدى

(١) أحمد على مرسى: مقامة فى الأغنية الشعبية، مرجع سابق، ص ٥٢.

المرددات: على وش المية

المعنية: يا برتقال يا بو صرة وحلفت ما اخذك على ضرة

صابونى فيك وأنا حرة وإللع يا رشيدى

المرددات: على وش المية

وهناك نص آخر، ورد فى مرجع آخر، يقول^(١):

إللع يا رشيدى على وش المية

حلو يا رشيدى على وش المية

رشيدى يا رشيدى على وش المية

سيب رجلى وامسك إيدى على وش المية

وخذتك من نصيبى على وش المية

ية مي شل ولى رشيدى ر يالغ ند



ية مي شل ولى رشيدى ر يالغ ند



وقد استلهم عبد العزيز محمود هذه الأغنية لصياغة لحن شعبى على منوالها

(مواكبة لأحداث عام ١٩٥٦، التى مرت على مصر، من تأميم القناة، وحرب

٥٦، وعودة الملاحة إلى القناة)، مع اختلاف فى بعض الجمل، وتقول كلماته:

المغنى: إللع يا قمر

المرددون: على وش المية

المغنى: واحكى لنا يا قمر

(١) بهيجة صدقى رشدى: ٨٠ أغنية شعبية من وادى النيل، مرجع سابق، ص ٥٩.

استلھام الموسيقى الشعبية المصرية فى صياغة
فكر وإبداع
ألحان الموسيقى العربية التقليدية

المرددون: ع الحب شويه

المغنى: يا برتقان يا طالع جديد فى كل بيت النهاردة عيد

والله احلويتى يا بورسعيد وإدلع يا قمر

المرددون: على وش الميه

المغنى: واحكى لنا يا قمر

المرددون: ع الحب شويه

المغنى: يا برتقان يا بو صرة جاية المراكب من برة

والله وبقيتى مينا حرة وإدلع يا قمر

المرددون: على وش الميه

المغنى: واحكى لنا يا قمر

المرددون: ع الحب شويه

المغنى: يا برتقان يا سكرى جوزنى يا با عسكرى

من جيش بلدنا الفللى وإدلع يا قمر

المغنى: واحكى لنا يا قمر

المرددون: على جيشنا شوية

كورس

حلّ مرّ ق يا ناكل وحداية ميد شل ولى حلّ مرّ ق يالعل ند ود

ند تد بد لكلفى د—د بد ج لع طا يا قن تد يا اية ويد بش حد

لى حلّ مرّ ق يالعل ند ود حيد سبور باتى ويد لولحول يد حد— داهل

كورس كورس

اية ويد بش حد حلّ مرّ ق يا ناكل وحداية ميد شل و

وجاءت الأغنية فى مقام البياتى، وعلى إيقاع "الصعيدى"، ذى الأربع وحدات زمنية (٢ ٢ ٢ ٢) (٤/٤).

المبحث الثانى: ألحان شعبية مشتقة من نصوص تراثية

وهى ألحان أخذت من الأغنية الشعبية إما اسمها أو أسلوب أدائها، أو مناسبتها التى تؤدى فيها، وطابعها؛ ولحنها غير ثابت فى الأذهان عند الكثيرين، ويختلف أدائها من مغنٍ لآخر ومن مكان لآخر، وغير مؤكدة فى نغماتها، ولا فى مسارها اللحنى. وفيما يلى نماذج لبعض تلك الألحان.

١- اللحن الشعبى: "يا بنات إسكندرية"^(١).

يا بنات إسكندرية مشيكم ع البحر غية

تلبسوا الكشمير بتلى والشفافىف سكرية^(١)

(١) فكرى بطرس: أعلام الموسيقى والغناء العربى ١٨٦٧-١٩٦٧، مرجع سابق، ص ١٣٠.

استلهم الموسيقى الشعبية المصرية فى صياغة فكر وإبداع ألحان الموسيقى العربية التقليدية



ولهذا اللحن رواية أخرى، تختلف قليلا، تقول كلماتها:

يا بنات إسكندرية مشيكم ع البحر غية
البسوا الكشمير بتلى والملاية الف غية^(٢)

وقد استلهم "بليغ حمدى" هذه الأغنية الشعبية ضمن أحداث المسرحية الغنائية "ريا وسكينة"، فى لحن يختلف عما أوردته كتب توثيق وتحقيق التراث^(*)؛ لذا فقد صنف هذا اللحن فى ذلك المبحث. وأعاد الشاعر "عبد الوهاب محمد" صياغته، مع بعض التغيير فى النص، فجاء على النحو التالى:

يا بنات إسكندرية	مشيكم فى الزنقة غية
زنقة الستات مكانكو	فيها كل اللى فـ مزاجكو
م المراية للملاية	للطرح للجلاية

(١) بهيجة صدقى رشدى: أغانى مصرية شعبية، مرجع سابق، ص ١٤.

(٢) لقاءات مع بعض الفنانين السكندريين، أمثال: "محمد حمدى رؤوف"، و"أحمد مراد".

(*) التكوين بحالته تلك غير متطابق مع الأغنية التى لحنها بليغ حمدى، لذا أدرجت ضمن الأغانى الشعبية غير الموثقة.



وجاء اللحن فى مقام العجم على الجهاركاه، وعلى إيقاع الدويك (٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢) والمكون من أربع وحدات زمنية؛ وهو يختلف تماما عن اللحن التراثى، كما هو مدون بعالیه، إذ هو فى مقام النهاوند على نغمة البوسليك، ويختلف، أيضا، عن اللحن الشعبى كما يحفظه أبناء الإسكندرية، فى مقام البياتى على ذات الدرجة؛ وقد حصل الباحث على تسجيل له بصوت كل من الفنانين السكندريين: "أحمد مراد"، و"محمد حمدى"، ودونه كما يلى.



وهو هنا فى مقام البياتى المصور على نغمة البوسليك، لا النهاوند.

٢- طقطوقة: "هنا مقص وهنا مقص".

استلهم الموسيقى الشعبية المصرية فى صياغة فكر وإبداع ألحان الموسيقى العربية التقليدية

وهو لحن شعبى، يصنف على أنه من الأغنيات الشعبية التى تؤدى بدون ألعاب، ويقوم على الغناء الجماعى لمختلف الأعمار^(١). يبدأ بالنص التالى:

هنا مقص وهنا مقص

هنا عرايس بتترص

فيهم واحدة حجازية

شعرها ضانى ضانى

إلخ.....

وقد استلهمه على إسماعيل فى لحنه الجماعى، وغناه الثلاثى المرح والثلاثى النغم.



وجاءت الأغنية فى مقام العجم المصور على النوى، وعلى إيقاع البمب أو المقسوم، المكون من وحدتين زمنيتين، (N 4/4).

٣- الأغنية الشعبية: "يا ولاد حارتنا توت توت".

وتؤدى هذه الأغنية أثناء سير الأطفال فى طابور على شكل قطار؛ وهى مرتبطة بأغنية أخرى، هى: "يا وابور يا مولع"؛ وتؤدى على شكل صيحة يطلقها الأطفال كنداء على الآخرين الذين مازالوا فى بيوتهم، بعد العشاء؛ وعند سماع هذا النداء يترك الطفل ما فى يده، ويجرى وينضم للقطار، الذى يبدأ فى أداء لحن "يا وابور يا مولع"، ويقوم على الردود بين المغنى والكورس، وهو يبدأ بالنص التالى.

(١) صفاء عبد المنعم: أغاني وألعاب شعبية للأطفال، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،

الدراسات الشعبية، كتاب رقم ٨٩، ٢٠٠٤، ص ١٨١.

يا ولاد حارتنا توت توت

هاتوا عشاكم والنبت

وامشوا معنا لما نفوت^(١)

وقد استلهم الموسيقار على إسماعيل هذه الأغنية الشعبية في آخر مقطع من لحنه "حتشبسوت" ضمن أحداث الفيلم الغنائى "غرام فى الكرنك" (فتحى قورة، على إسماعيل، محمد العزبى، ١٩٦٧). ويقول هذا المقطع:

يا ولاد حارتنا توت توت

إحنا فى معبد حتشبسوت



وجاءت الأغنية فى مقام العجم المصور على درجة النوى، وعلى إيقاع الدويك، ذى الأربع وحدات زمنية (٢ ٢ ٢ ٢)، وهو ضعف زمن المقسوم أو البمب.

٤- الأغنية الشعبية: "بسبس نو يا بسبس نو"^(٢).

وهى أغنية شعبية تتغزل فى جمال القطط، وهى من الحيوانات المستأنسة والمحبة للمصريين، وتعود هذه العلاقة إلى العصر الفرعونى، فهو يعيش مع الإنسان فى ألفة وسكينة؛ وكلمة "بسبس" مشتقة من "باست" أو "بست"، وهما

(١) صفاء عبد المنعم: أغانى والعباب شعبية للأطفال، مرجع سابق، ص ٢٩، ١٣٧.

(٢) صفاء عبد المنعم: مرجع سابق ٥٧.

اسم أحد الآلهة - عند القدماء المصريين - وتحمل رأس قطة^(١). ونقول
كلماتها:

بسبس نو يا بسبس نو كل مادا عمال يحلو
بسبس نو يا بسبس نو دلوعة وواكل الجو
بسبس نو يا بسبس نو

قطط الناس جلاجلها حديد وانت فى لبس الفضة وحيد

بسبس نو يا بسبس نو دلوعة وعمال تحلو

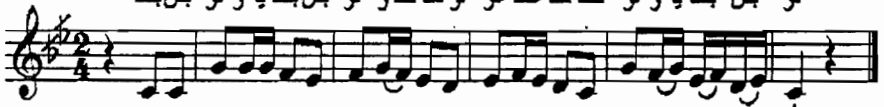
ماما ولدتك فى ليلة العيد بسبس نو يا بسبس نو(*)

عم و حة نو لد نو بس بس يا آه نو بس بس



وقد استلهم داوود حسنى هذه الأغنية الشعبية فى لحن بذات الاسم، (بديع
خيرى، داوود حسنى، عقيلة راتب، تسجيل إذاعى).

نو بس بس يا لو تحمدا عمو لو لد نو بس بس يا نو بس بس يا نو بس بس



وجاء اللحن فى مقام الراست، وعلى إيقاع البمب أو المقسوم، المكون من
وجدتين زمنييتين، (٢/٤).

(١) بهيجة صدقى رشى: ٨٠ أغنية شعبية من وادى النيل، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(*) التدوين بحالته تلك مضطرب ومعظمه غير متطابق مع العروض الشعرى، ويتصور الباحث،
أن هذا اللحن كما هو مدون، لم يكن المصدر الذى استقى واستلهم منه داوود حسنى لحنه
المذكور، ولذا أدرج فى مبحث الألحان الشعبية غير الموثقة، وغير اليقينية.

خڏنى معاك خڏنى معاك

وهو لحن شعبي شهير، أخذ على منواله أغنيات شعبية أخرى، مثل تلك التي تبدأ بالمقطع التالي:

فِي الْجَمَالِ عَمْرِي مَا رَيْتُ زَيْكَ فِي الْجَمَالِ

وأغنية شعبية أخرى يقول مطلعها:

مظاليم مظاليم

يا ما ناس ع الدنيا مظالم

وكذلك الأغنية التالية:

ها استناه ها استناه

ها استتاه لحد ما بیجی ها استتاه^(۱)

وقد استخدم هذه الأغنية الشعبية كل من عطية شرارة، وبلغ حمدى.
فقد استخدمه عطية شرارة لحناً أساسياً للحركة الأولى لكونشرتو الكمان
الثانى. وجاءت فى مقام النهاوند على درجة الراست، وعلى ميزان رباعى.



واستخدمه بليغ حمدى فى تلحين طقطوقة بذات الاسم (محمد حمزة، بليغ حمدى، شادية)، وجاء فى مقام الراست على الدوكاه، وعلى ميزان ثلاثى.

(١) أحمد على مرسى: مقدمة فى الأغنية الشعبية، مرجع سابق، ص ٧٧.

حالك منى خدق ما تم كذا كحالك منى خد



وهذا الاختلاف فى اختيار مقامين مختلفين، وميزانين مختلفين، عند كل من عطية شرارة وبلغ حمدى؛ يدل على ثراء الفكرة اللحنية الشعبية، واستيعابها لكافة أشكال التناول.

المبحث الثالث: ألحان موسيقى عربية تقليدية، مستلهمة من أصول شعبية
وهى تلك الألحان التى يبدعها أصحابها، وهم محملون بمخزون واف من الموسيقى الشعبية، قد استمعوا إليها وحفظوها منذ نعومة أظافرهم، وتسربت إلى وجدانهم، فأنصهرت مع ثقافتهم وإمكاناتهم الموسيقية، وخرجت منهم تماماً كالألحان الشعبية الموروثة، لكنها أصيلة منهم. وفيما يلى نماذج لبعض تلك الألحان.

١- طقطوقة "غزل البنات": (حسين حلمى المانسترلى، أحمد شريف). ويقول مذهبها:

غزل البنات يا غزل البنات حلويات وسكر بنات
أبيض وجميل يا غزل البنات



وجاءت الطقطوقة في مقام الحجاز المصور على درجة الـراست، وعلى إيقاع المقسوم أو البمب (٧/٨). وهو يتشابه مع الأغاني الشعبية في بساطة اللحن، وصلاحيته للأداء الجماعي؛ وفي مقام واحد، هو "الحجاز"، ولم ينتقل أو يلمس مقاما موسيقيا آخر، لا بتغيير درجة الركوز، أو عن طريق علامات تحويل طارئة جديدة؛ وعلامة التحويل (مي ١) تعبر عن مقام الحجاز المصور على درجة الـراست، غير أنها لا توضع في الدليل؛ وميزانه ثنائي بسيط، وغير مركب، والمسار اللحني يدور في حدود مسافات الثنائيات والثالثات، ولا توجد به قفزات أو أربيجات، والجملة الموسيقية عبارة عن سكوانس (Sequence) هابط، والمساحة الصوتية الغنائية محدودة، وبدأ اللحن بعد سكتة من الضغط الأول، وجاءت قفلة اللحن بالركوز على نغمة القرار.

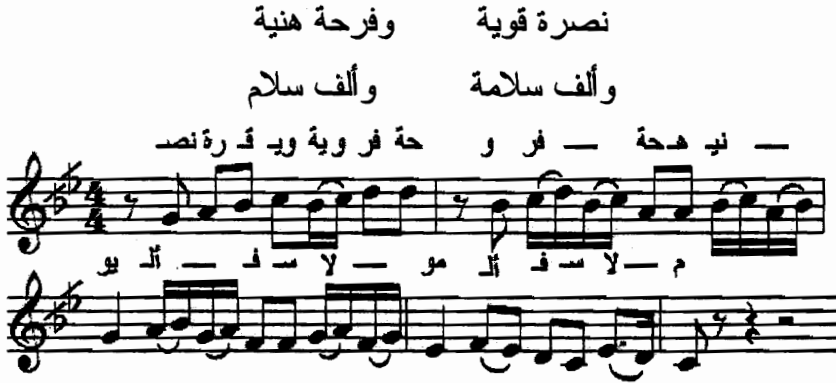
٢- طقطوقة "حبينا بعضنا": (فتحى قورة, محمود الشريف, شادية, ١٩٥١),
ويقول مذهبها:

حبينا بعضنا ويوحنا بسرنا
عقبالكو زينا ونبقى كلنا
فى الهوى سوا



وهى فى مقام بيأتى على الدوكاه، وعلى إيقاع الملفوف المكون من وحدتين زمنيتين (٢/٤). وهو يتشابه مع الأغانى الشعبية فى بساطة اللحن، وصلاحيته للأداء الجماعى؛ وفى مقام واحد، هو "البياتى"، ولم ينتقل أو يلمس مقاما موسيقيا آخر، لا بتغيير درجة الركوز، أو عن طريق علامات تحويل طارئة جديدة؛ وميزانه بسيط، وغير مركب، والمسار اللحنى يدور فى حدود مسافات الثانويات والثالثات، ولا توجد به قفزات أو أربيجات، (وقفزة مسافة الخامسة الهابطة، فى السطر الثانى "من النوى إلى الراست"، إنما هى لأخذ النفس فقط، لأن الجملة التالية تبدأ من مسافة الثانية)، والجملة الموسيقية عبارة عن تكرار لنصين مختلفين، والمساحة الصوتية الغنائية محدودة، وبدأ اللحن قبل الضغط الأول، واللزمة الموسيقية هى تكرار لآخر نغمة فى الجملة الغنائية السابقة؛ وجاءت قفلة اللحن بالركوز على نغمة القرار.

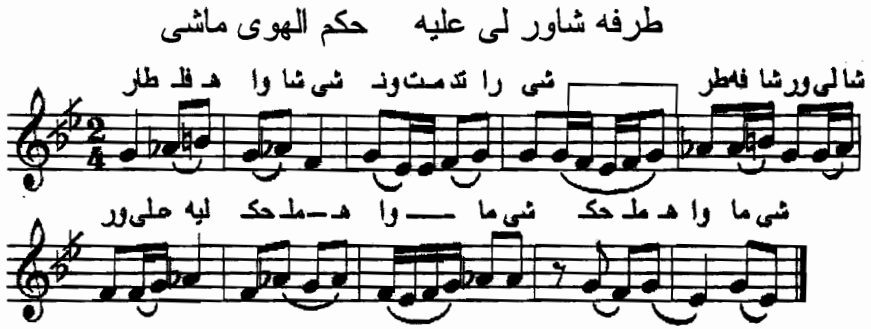
٣- طقطوقة "نصرة قوية": (بيرم التونسي، زكريا أحمد، أم كلثوم، ١٩٤٧).
ويقول مذهبها:



وجاء اللحن فى مقام الراست، وعلى إيقاع المقسوم أو البمب، المكون من وحدتين زمنيتين (٢/٢). وهو يتشابه مع الأغاني الشعبية فى بساطة اللحن، وصلاحيته للأداء الجماعى، وفى مقام واحد، هو "الراست"، ولم ينتقل أو يلمس مقاماً موسيقياً آخر، لا بتغيير درجة الركوز، أو عن طريق علامات تحويل طارئة جديدة؛ وميزانه بسيط، وغير مركب؛ وبدأ اللحن بعد الضغط الأول، والمسار اللحنى يدور فى حدود مسافات الثنائيات والثالثات، ولا توجد به قفزات أو أربيجات، والمساحة الصوتية الغنائية محدودة، والجملة الموسيقية عبارة عن سكوانس هابط، وجاءت قفلة اللحن بالركوز على نغمة القرار.

٤- طقطوقة "طار فى الهوى شاشى": (صلاح جاهين، سيد مكاوى، عصمت عبد العليم)، وقد جاءت ضمن الصورة الغنائية الشعبية "الليلة الكبيرة"، تقول كلماتها.

طار فى الهوى شاشى وانت ما تدراشى



وجاءت الأغنية فى مقام الهزام، وعلى إيقاع المقسوم أو البمب، المكون من وحدتين زمنيتين (٢/٤). وهو يتشابه مع الأغانى الشعبية فى بساطة اللحن، وصلاحيته للأداء الجماعى، وفى جنس واحد، هو "جنس الهزام"، ولم ينتقل أو يلمس مقاما موسيقيا آخر، لا بتغيير درجة الركوز، أو عن طريق علامات تحويل طارئة جديدة، وعلامتا التحويل (لا^٢) و(سى^١) تعبران عن مقام أو جنس الهزام المصور على درجة السيكاه، غير أنهما لا توضع فى الدليل؛ وميزانه ثنائى بسيط، وغير مركب؛ والمسار اللحنى يدور فى حدود مسافات الثنائيات والثالثات، ولا توجد به قفزات أو أربيجات، والجملة الموسيقية تتكون من سكوانس هابط، والمساحة الصوتية الغنائية محدودة، واللزمة الموسيقية تكرر آخر نغمات الجملة الغنائية السابقة، وجاءت قفلة اللحن بالركوز على نغمة القرار.

٥- طقطوقة "يا نجف بنور": (أبو السعود الإبيارى، عبد العزيز محمود، ١٩٤٧).

يا نجف بنور يا سيد العرسان
يا نجف ومنور ع الخلان سيدى ع الخلان



وجاء اللحن في مقام البياتي، وعلى إيقاع "الزار الإسكندراني" (٢/٤)، وهو يختلف عن إيقاع "الزار المصري" (وهو الشائع في القاهرة والصعيد) (٢/٤)، اختلافا بسيطا. وهو يتشابه مع الأغاني الشعبية في بساطة اللحن، وصلاحيته للأداء الجماعي؛ وفي مقام واحد، هو "البياتي"، ولم ينتقل أو يلمس مقاما موسيقيا آخر، لا بتغيير درجة الركوز، أو عن طريق علامات تحويل طارئة جديدة، وميزانه ثنائي بسيط، وغير مركب، وبدأ اللحن من الضغط الضعيف (الثاني)، والجملة الموسيقية تتكون من سكوانس هابط، ويعتمد في أحد أجزائه، على مسافة الرابعة الهابطة، ومساحته الصوتية الغنائية محدودة، وجاءت قفلة اللحن بالركوز على نغمة القرار.

خاتمة

بعد أن استعرض الباحث بعض أغنيات الموسيقى العربية التقليدية، ذات الطابع الشعبي، والتي صيغت من قبل ملحنى الموسيقى العربية، سواء الرواد أو اللاحقين لهم، نجد أن هناك قاسما مشتركا بينهم، في تأثرهم بالموسيقى الشعبية، ومن طريقة صياغتها وأسلوب أدائها، وقد ساروا جميعا

فى ثلاثة اتجاهات؛ الأول، إعادة التراث الشعبى بشكله، وربما نصه، وهذا ما يسمى، عند أساتذة الفنون الشعبية، بالتناص والتطابق اللحنى؛ والاتجاه الثانى، هو إحداث تطوير للفكرة اللحنية الشعبية الأصلية، فى حدود ما يتناسب مع العناصر العامة لأى لحن: المقام الموسيقى، والميزان؛ وهو ما يسمى بالاستلهام والتوظيف؛ والاتجاه الثالث، استرجاع التراث الشعبى المسموع والمستقر فى الوجدان على هيئة ألحان جديدة متشعبة بذلك التراث؛ مما يساعد فى تكوين وإظهار شخصية الفنان الموسيقية، وخلق أسلوب جديد فى التلحين، يركز على قاعدة صلبة، قائمة على أساس الارتباط بين الأصالة والمعاصرة؛ وهذا هو الإبداع الحقيقى.

نتائج البحث

أولاً: ملاحظات الباحث على الألحان الشعبية، عينات البحث.

من خلال دراسة الباحث لعينات البحث من الأغانى الشعبية، سواء التراثية الأصلية، أو التى استلهمها الملحنون، أو تلك التى أبدعوها، منطلقاً من روحهم المصرية؛ لاحظ اتفاقها - فى الغالب - فى عدة خصائص من الناحية الموسيقية، يمكن إيرادها فيما يلى:

١- الاعتماد على قفزة مسافة الرابعة التامة، وهذا ربما يعود إلى تأثير ضبطة آلة الرباب، التى يتغنى عليها شعراء الربابة، والتى تقوم على مسافة الرباعات.

٢- الدوران حول مسافة الثنائيات بأنواعها، الكبيرة، الصغيرة، المتوسطة، الزائدة؛ وربما مسافة الثالثة، أيضاً.

- ٣- الجملة الموسيقية تتكون من فكرتين أو عبارتين فقط، الأولى عرض، والثانية بمثابة رد عليها؛ ولا توجد في الموسيقى الشعبية جملة موسيقية مطولة.
- ٤- توجد هناك قفلتان في اللحن الشعبى، الأولى غير مستقرة (نصفية)، والثانية قفلة نهائية (تامة).
- ٥- الاعتماد على التتابع اللحنى "السكوانس" (Sequence).
- ٦- ندرة استخدام الشكل الإيقاعى "التريلويه" (Triolet) (٣/٤)، بأشكاله المختلفة.
- ٧- فى الغالب، لا تتجاوز المساحة الصوتية للأداء مسافة الخامسة، أو السادسة الصغيرة، على أقصى تقدير.
- ٨- الألحان لا تحتوى على قفزات غنائية كبيرة، ولا على أربيجات.
- ٩- ندرة استخدام الموازين الثلاثية، أو المركبة.
- ١٠- الجملة الموسيقية تتكون من عدد زوجى من الموازير، ونادر أن توجد جملة تتكون من رقم فردى؛ فهى إما اثنتان أو أربع أو ثمانى موازير.
- ١١- شيوع استخدام ضروب: المقسوم (البمب)، والدويك، والمصمودى، والملفوف، الصعيدى والفلاحى، والسنباطى (الواحدة المدورة)، والزار.
- ١٢- للزمات الموسيقية - إن وجدت - إما تكرر وتعيد آخر مقطع فى الغناء، أو آخر نغمة منه، أو تمهد للغناء التالى، أو تعزف نغمة قرار المقام؛ وتأخذ نفس الأشكال الإيقاعية المستخدمة فى الغناء.
- ١٣- ينذر أن تبدأ الأغنية الشعبية من الضغط القوى، أو الضغط الأول للموازير.

استلهام الموسيقى الشعبية المصرية فى صياغة فكر وإبداع ألحان الموسيقى العربية التقليدية

- ١٤- قفلة اللحن تكون بالركوز على قرار المقام، لا الجواب.
١٥- جاءت غالبية الألحان على شكل ميلودى، ومونودية (Monody)؛
دون أية مصاحبة، ولا تعدد تصويت.

ثانيا: النتائج والمقترحات

١- الموسيقى والغناء الشعبى ليسا فقط مجالا واسعا للتعبير عما يجيش فى صدور الشعب، بل هى، أيضا، إحدى أهم الركائز القوية لتطوير الموسيقى العربية التقليدية؛ بدليل نجاح كل محاولات إعادة صياغتها، والتي أكدت ودعمت ضرورة الغوص فى التربة المصرية العميقة، للنهل من هذا المعين الذى لا ينضب.

٢- السبب الحقيقى - دون مواربة - لضعف مستوى غالبية التلحين الحالى، تقريبا، منذ أواخر القرن العشرين وبدايات القرن الحادى والعشرين، هو البعد عن الروح الشعبية، التى لا توهب ولا تمنح؛ وأن الألحان التى وجدت طريقها إلى الناس، إنما هى مستمدة من ثقافة طبائع وأمزجة الجمهور (أى من أيدلوجيته)، لا أن تفرض عليه موسيقى شعوب أخرى مجلوبة من خارج بيئته، ولم تخرج منه، أصلا؛ والباحث - يستأذن - أن يذكر ثلاثة نماذج حالية، نجحت فى تحقيق تلك المعادلة الصعبة فى المزج بين الأصيل والمعاصر، هم: جمال سلامة، عمر خيرت، عمار الشريعى؛ وربما، بل ومن المتعين، أن أعمالهم ستكون موضع دراسة وتحليل، فيما بعد.

٣- يقترح الباحث الإكثار من تدوين الموسيقى الشعبية على أيدى المتخصصين فى هذا المجال، إذ لوحظ قلة المراجع التى تدون الموسيقى الشعبية، رغم كثرة النصوص، التى وثقت فى الفترة الأخيرة،

فى غالبية مناطق الجمهورية؛ ويقترح، أيضا، إعادة النظر فى بعض تلك المدونات، إذ لاحظ الباحث اختلافات بين اللحن المدون والمصدر الأصلي، فى كل من المقام الموسيقى والميزان؛ فعلى سبيل المثال، وردت أغنية "يا بنات إسكندرية" فى إحدى المدونات على أنها فى مقام نهاوند، وحين استمع الباحث للحن الأصلي، وجدها فى مقام البياتى؛ وأمثلة أخرى عديدة، ربما، التبس على مدونيهـا - وكلهم أستاذ كبير - الأمر بين النغمات النصفية، وبين النغمات ذات ثلاثة أرباع التون.

٤- يقترح الباحث إنشاء أفرع لمعهد الفنون الشعبية - إن كان من المتيسر ذلك - فى مناطق الجمهورية المختلفة، والتي يمكنها أن تغطى شرائح الفن الشعبى بأكمله، وهى مناطق: الصعيد والوجه البحرى والسواحل وسيناء ومناطق الصحراء الشرقية والغربية والنوبة؛ والمطالبة بإلزام تحديد وتقسيم جغرافى للقبول بالمعهد، حتى يتسنى لطلاب تلك المناطق - والتي لا نعرف عن تراثها إلا القليل - أن يرصدوه ويتناولوه بالدراسة والتحليل، ومن ثم إحيائه؛ فهم الأكثر دراية بفنونهم، وأنسب من يقوم بذلك.

٥- ضرورة الاهتمام بإذاعة الموسيقى الشعبية فى وسائل الإعلام الحكومية، وفى مواعيد ثابتة ومقررة، حتى يتعرف الشعب على هذا الفن الخالد والجميل، إذ يكاد يختفى من الساحة الإعلامية، ولا وجود له؛ وأن مساحة المعارض لا تقدم وفق خطة محددة؛ لكنها قد تأتى تكريما لإحدى الشخصيات، كما فى إذاعة السيرة الهلالية، والتي تعرض حاليا، تكريما للشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودى، ومكتبة الإذاعة المصرية مكدسة بالأوبريتات الشعبية، مثل: "خضرة الشريفة، سداح مداح، همام، كيد النساء، سعد اليتيم، أيوب المصرى"، وغيرها؛ تلك التى قدمها أقطاب

هذا الفن أمثال: زكريا الحجاوى، ويوسف الحطاب؛ علاوة على الأوبريتات الغنائية التقليدية، التى لُحنت على غرار السير والملاحم الشعبية، كأوبريت "عزيزة ويونس"، و"أبو زيد الهلالي"، و"البيرق النبوى"، وغيرها. وكلها لا تعرض إلا فى أضيق الظروف.

من خلال ما سبق يمكننا أن نتجاوز أزمت الموسيقى العربية الحالية، بالعلم والدراسة، واستلهام الروح الشعبية، كل هذا يؤدى إلى خلق جيل جديد واع ومدرّك، يمكنه النهوض بالوضع الموسيقى الراهن؛ الذى يعتقد الباحث أنه ليس الأفضل.

المراجع

أولاً: الكتب

- ١- أحمد أبو الخضر منسى: الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والجديد، الطبعة الثانية، القاهرة، دار العرب للبستانى، ١٩٦٥.
- ٢- أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.
- ٣- _____: الفنون الشعبية، المكتبة الثقافية رقم ٣٤، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ١٩٦١.
- ٤- أحمد على مرسى: مقدمة فى الأغنية الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
- ٥- أمين فهمى: شيخ الملحنين زكريا أحمد، القاهرة، دار الكتاب للطبع والتجليد، [١٩٦١].
- ٦- بهيجة صدقى رشدى: أغان مصرية شعبية، القاهرة، المطبعة العصرية بمصر، ١٩٥٨.

- ٧- _____ : ٨٠ أغنية شعبية من وادي النيل،
القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١.
- ٨- جمال بدوى: نظرات في تاريخ مصر، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٤.
- ٩- حسن درويش: من أجل أبي سيد درويش، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
- ١٠- سليمان الحكيم: يهود ولكن مصريون، القاهرة، دار الأمين للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.
- ١١- صبرى أبو المجد: زكريا أحمد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، أعلام العرب رقم ١٩، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والطباعة والنشر، ١٩٦٣.
- ١٢- صفاء عبد المنعم: أغاني وألعاب شعبية للأطفال، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الدراسات الشعبية، كتاب رقم ٨٩، ٢٠٠٤.
- ١٣- زين نصار: دراسات وكتابات نقدية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.
- ١٤- _____ : موسوعة الموسيقى والغناء في مصر خلال القرن العشرين، الجزء الأول، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٣.
- ١٤- _____ : موسوعة الموسيقى والغناء في مصر خلال القرن العشرين، الجزء الثانى، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.
- ١٥- عبد الحميد توفيق زكى: أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

استلھام الموسيقى الشعبية المصرية فى صياغة
فكر وإبداع
ألحان الموسيقى العربية التقليدية

- ١٦- _____: أعلام الموسيقى العربية عبر ١٥٠ سنة, تاريخ المصريين رقم ٣٥, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٠.
- ١٧- _____: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية, تاريخ المصريين رقم ٦٠, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٣.
- ١٨- عبد الحميد يونس: التراث الشعبي, دار المعارف, كتابك, رقم ٩١, القاهرة, دار المعارف, ١٩٧٩.
- ١٩- عبد القادر صبرى: رياض السنباطى أمير النغم, القاهرة, نور للنشر, ١٩٩٥.
- ٢٠- فكرى بطرس: أعلام الموسيقى والغناء العربى ١٨٦٧-١٩٦٧, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٧٦.
- ٢١- شيكتور سحاب: السبعة الكبار فى الموسيقى العربية, بيروت, دار العلم للملايين, ١٩٨٧.
- ٢٢- كمال عطية: مذكرات أغنية, آفاق السينما, رقم ٣٧, القاهرة, الهيئة العامة لقصور الثقافة, ٢٠٠٤.
- ٢٣- كمال النجمى: الغناء المصرى مطربون ومستمعون, القاهرة, دار الهلال, ١٩٩٣.
- ٢٤- محمد عمران: فى الموسيقى الشعبية. تأسيس نظرى وتطبيقات عملية, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ٢٠٠٦.
- ٢٥- محمد قابيل: موسوعة الغناء المصرى فى القرن العشرين, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٩.

- ٢٦- محمود كامل: تنوع الموسيقى العربية، القاهرة، اللجنة الموسيقية العليا، مطبعة السنة المحمدية، ١٩٧٥.
- ٢٧- ناهد أحمد حافظ: الغناء في القرن التاسع عشر، القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك رقم ١٧٤، ١٩٨٤.
- ٢٨- نجيب الريحاني: مذكرات الريحاني، القاهرة، دار الهلال، كتاب الهلال رقم ٩٩، ١٩٥٩.
- ٢٩- وزارة الثقافة: سلسلة قاعدة بيانات أعلام الموسيقى العربية، رقم ٣، سيد درويش، القاهرة، مطابع الأهرام التجارية، ١٩٩٧.
- ٣٠- يحيى حقي: في محراب الفن، الكتابات النقدية - ١٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
- ثانيا: المجلات والدوريات العلمية
- ١- إلياس سحاب: "المفاصل الثلاثة في الأزمنة الراهنة للموسيقى العربية"، الهلال، القاهرة، دار الهلال، عدد ديسمبر ٢٠٠١، من ص ١٣٤-١٤٣.
- ثالثا: البرامج الإذاعية
- ١- محمود كامل: أحمد شريف، برنامج ألحان زمان، الإذاعة المصرية، حلقة معادة بتاريخ ٦ يونيو ٢٠٠٩.
- ٢- _____: محمود الشريف، برنامج ألحان زمان، الإذاعة المصرية، حلقة معادة بتاريخ ٥ سبتمبر ٢٠٠٩.
- رابعا: لقاءات شخصية
- ١- لقاء مع الفنان السكندري "أحمد مراد"، ٢٠١٠.
- ٢- لقاء مع الفنان السكندري "محمد حمدي رؤوف"، ٢٠١٠.